

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**Departamento de Lingüística General, Lenguas Modernas, Lógica y
Filosofía de la Ciencia, Teoría de la Literatura y Literatura
Comparada**

Área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

PROGRAMA DE DOCTORADO

“Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias”

Tesis Doctoral

**“La recepción de Jean Paul Richter en la obra
temprana de Robert Schumann”**

Doctorando:

Alexandre Dias de Oliveira Alcantara

Directores:

Dr. Juan Carlos Gómez Alonso

Dra. Paloma Ortiz-de-Urbina Sobrino

**Madrid
Mayo 2017**

Tesis que, para la obtención del Título de Doctor, dentro del programa de Programa de doctorado del RD 1393/2007 “Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias”, presenta el Licenciado Alexandre Dias de Oliveira Alcantara bajo la dirección del Doctor Juan Carlos Gómez Alonso, Profesor Titular de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Madrid, y de la Doctora Paloma Ortiz-de-Urbina Sobrino, Profesora Titular de Filología Alemana en la Universidad de Alcalá de Henares.

Vº Bº de los directores.

A mis padres

Y a mi esposa, mi Sol

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer primeramente al Dr. Juan Carlos Gómez Alonso, tutor de la Tesis. Cuando le conocí, llevaba ya algún tiempo luchando para encontrar un tema para el Trabajo de fin de Máster, y ha sido su entusiasmo por mi trabajo sobre Schumann para su asignatura el que sembró la semilla para la presente investigación. Siempre le estaré agradecido por su invariable y afectuoso apoyo.

Agradezco también sinceramente a la Dra. Paloma Ortiz-de-Urbina Sobrino, mi tutora junto a Juan Carlos. No sólo mostró desde el principio su dedicación y entusiasmo con el trabajo, sino que mantuvo con cariño ese delicado equilibrio entre orientarme y dejar que me expresara en mis propios términos.

Me gustaría hacer una mención a todos mis queridos amigos, los cuales nunca han dudado de que podría llevar a cabo este proyecto. Que sepan que les estoy profundamente agradecido por su apoyo. Agradezco especialmente a Isabel Porto Nogueira, por ser una fiel amiga desde hace muchos años, y a Ofelia Montalván, por enseñarme tanto con el piano.

Quiero mencionar, póstumamente, pero con una gratitud infinita, a Genecy Teixeira, mi primera profesora de piano, quien me introdujo en el mundo de la música. Gracias a ella he encontrado una vía de expresión que me apasiona, con la cual tengo la suerte de ganarme la vida. Jamás podría saldar semejante deuda.

En el ámbito privado, ocupan un lugar especial mis hermanos Igor, Giovanni, Rafael, y mi hermana Bárbara. Siempre están conmigo en mi corazón, son parte de lo que soy y es una bendición contar con ellos.

Doy las gracias a mis padres, Gladis y Alcino, a quienes va dedicada la Tesis. Soy realmente afortunado de tenerlos, siempre han apoyado el rumbo que tomé en la vida, aunque eso suponga estar lejos de ellos. Sé que están orgullosos de mi doctorado, pero lo cierto es que jamás me hubiera hecho falta hacerlo para contar con su amor incondicional.

Por último, quiero expresar mi agradecimiento a Solange, mi esposa. La Tesis también va dedicada a ella y, honestamente, su nombre debería figurar junto al mío, por razones que no pueden expresarse con palabras.

ÍNDICE

1. Introducción	9
1.1 Presentación y objeto de estudio	9
1.2 Estado de la cuestión	12
1.3 Justificación	32
1.4 Objetivos	34
1.5 Hipótesis	35
1.6 Metodología	36

PARTE I - ROBERT SCHUMANN

2. Schumann: la recepción de su música	39
3. La música de Schumann: originalidad y características	54
3.1 Estilo	55
3.2 Precedentes	67
4. Schumann y la literatura	74
5. Schumann y Jean Paul: un amor eterno	98

PARTE II – JEAN PAUL

6. La obra de Jean Paul: originalidad y características	110
7. Jean Paul y la música: <i>Flegeljahre</i>	122
7.1 Metáfora	129
7.2 Terminología técnica	131

7.3	Significado transcendental	137
7.4	Evasión	140

PARTE III – LA OBRA DE JEAN PAUL EN ROBERT SCHUMANN

8.	Jean Paul, el omnipresente	145
8.1	Introducción teórica	146
8.2	Digresiones	157
8.2.1	Pequeña escala	158
8.2.2	Gran escala	166
8.3	Dualismos	167
8.4	‘Zweite Welt’	175
8.5	Comentarios de autor	187
8.5.1	Reflexión	188
8.5.1.1	<i>Gruppetto</i>	206
8.5.2	Distanciamiento	210
8.5.3	Lógica y emoción	213
8.6	Citas	217
8.6.1	Otros compositores	219
8.6.2	Obras propias	235
8.6.3	<i>Großvatertanz</i>	247
8.6.4	<i>Faschingsschwank aus Wien</i>	250
8.7	Complejo - Sencillo	261
8.8	Burla de lo pomposo	271
8.9	‘Witz’	283
8.9.1	<i>Carnaval</i>	285
8.9.2	<i>Kinderszenen</i>	296
8.9.3	Otros ejemplos	299
8.10	Miscelánea	308
8.10.1	Indefinición	308
8.10.2	Desplazamiento métrico	313

8.10.3 Polirritmia	317
8.10.4 Llamadas a la realidad	319
8.10.5 Tartamudeo musical	323
8.10.6 <i>Zum Schluss</i>	324
9. Conclusiones	327
10. Bibliografía	351
10.1 Libros y artículos	351
10.2 Partituras	366
Anexos	369
Anexo I: Lista de ejemplos musicales	370
Anexo II: Catálogo de obras para piano de Schumann	376
Anexo III: “Una obra número II”	378
Anexo IV: “Discurso de Carnaval de Florestán”	381
Anexo V: “Cedro de Líbano”	384
Anexo VI: “Esmaragdita”	390
Anexo VII: “Un fino pectunculus y turbinidio”	396
Anexo VIII: Partitura de <i>Phantasie</i> op. 17 (Movt. I)	400
Anexo IX: <i>Paganini der Hexenmeister</i>	411

Todo genio debe ser estudiado según lo que él mismo persigue.

Robert Schumann¹

¹ *Neue Zeitschrift für Musik*, presentación al año 1835.

1. Introducción

1.1 Presentación y objeto de estudio

Este es un trabajo sobre dos grandes creadores alemanes, el escritor Jean Paul Richter y el compositor Robert Schumann. Ambos compartieron algo que, al parecer, no se había producido antes en la historia del arte con tal magnitud: su pasión tanto por la música como por la literatura.

Es cierto, como recuerda Jensen, que en el siglo XIX el interés de los compositores fue realmente extraordinario en todas las expresiones artísticas, no solamente en la música, y todos reconocían que había una interrelación entre todas las artes.² Siendo así, no es de sorprender que muchos compositores fuesen también escritores: Berlioz³ fue crítico, escritor de ensayos y de su autobiografía; Liszt escribió críticas y ensayos; Wagner no solamente escribía los *libretti*⁴ de sus óperas, sino que también dejó ensayos y escritos teóricos; Weber, además de crítico, dejó una novela inacabada. Sin duda, fue una época literaria, en la cual la música programática (la que está inspirada por textos) floreció. Sin embargo, el caso de Schumann es único; su pasión por escribir y su entusiasmo por la literatura le distinguen de los demás compositores. Y, como espero dejar evidente más adelante, la pasión de Jean Paul por la música también era inusualmente intensa, algo que, como parte de su estilo, también le distingue de los demás escritores.

Esta simbiosis entre literatura y música, tan importante para Jean Paul y Schumann, es la base de mi trabajo. Siendo pianista profesional, he buscado en la obra temprana para piano de Schumann las huellas de su escritor favorito, su amado

² JENSEN, Eric Frederick: *Schumann*. New York, Oxford University Press, 2012 (2ª ed.), p. 38.

³ Para una biografía de los grandes compositores, recomiendo: SCHONBERG, Harold: *The Lives of the Great Composers*. New York, W.W. Norton & Company, 1981 (2ª ed). Existe traducción al español: *Los Grandes Compositores*. Aníbal Leal (Trad.), Buenos Aires, Javier Vergara, 1987. Siempre que crea conveniente, proporcionaré información respecto a los compositores menos conocidos.

⁴ La palabra italiana *libretto* (en plural, *libretti*) designa el texto de una ópera u oratorio. Hasta el siglo XIX lo habitual era que compositor y libretista fuesen personas diferentes, y a partir de dicho siglo los compositores fueron cada vez con más frecuencia asumiendo ambas funciones. El caso más famoso en este sentido es justamente el de Wagner.

Jean Paul. Pero antes de dar comienzo propiamente dicho a la Tesis, me gustaría explicar el porqué de dos decisiones tomadas en este trabajo, ambas ya presentes en las pocas líneas que he escrito.

La primera decisión es la de escribir en primera persona. En realidad, lo raro para mí hubiera sido no hacerlo, tratándose de Schumann. Como pianista, los compositores me acompañan desde la infancia, de hecho, apenas recuerdo algo antes de la música. Son las obras de compositores como Schumann las que hacen que uno siga estudiando piano, para poder un día tocarlas. Aún recuerdo la primera vez que escuché sus *Estudios Sinfónicos*, y me enamoré de ellos;⁵ desde entonces Schumann se ha convertido en uno de mis compositores favoritos. Al escribir recuerdo las piezas que he tocado, y además el trabajo está sembrado de mis propias experiencias como músico. Encuentro natural escribir en primera persona sobre Schumann, llevo fascinado por su música desde hace décadas.⁶

La segunda dice respecto a la terminología musical presente en el trabajo. Tengo dos grandes objetivos con este trabajo: acercar el aspecto literario de Schumann a los músicos, y acercar su música a aquellos que no tengan entrenamiento musical. Este segundo grupo me interesa más todavía. El sistema de notación musical es muy complejo, resultando absolutamente incomprensible para el que no haya desarrollado su habilidad para leerlo. Me gusta la idea de poder acercar la música de Schumann principalmente a aquellos que son versados en literatura, pero no leen una partitura. Creo que los músicos que amamos a Schumann estamos en deuda con la literatura - Schumann lo estaba sin duda alguna -, y me emociona la idea de, con mis conocimientos musicales, intentar mostrar a los literatos algo de lo que su arte supuso para la obra pianística de Schumann, que tanto adoro.

⁵ Era un vinilo con el pianista Alexis Weissenberg.

⁶ Coincidencia o no, la primera canción que compuse, cuando jamás se me habría ocurrido hacer algún día una Tesis, fue justamente sobre un poema del poeta brasileño Manuel Bandeira que se llama *Carnaval*. Éste es también el título de una de las obras más conocidas de Schumann, su op. 9, y el poema en cuestión no hace referencia, como sería quizá de esperarse, a los carnavales brasileños, sino a la citada obra de Schumann.

La idea inicial para el trabajo fue la de hacer una búsqueda exhaustiva de todos los fragmentos en la obra pianística temprana de Schumann en los cuales se pudiese detectar el estilo de Jean Paul. Tal empeño se ha revelado elusivo, ya que absolutamente toda la obra de Schumann está marcada por su autor favorito, y para acometer esta tarea habría que establecer algún criterio que acotara la búsqueda. Como explicaré más adelante, uno de los criterios ha sido el de elegir fragmentos que posibiliten, dentro de mis recursos como músico, una explicación que resulte comprensible a todo aquél que lea el trabajo, sepa música o no.

Uno de los grandes problemas de los trabajos que conllevan algún tipo de análisis musical es que están casi siempre - nunca he leído ninguno que no fuera así - dirigidos a un público muy específico, capaz de entender la terminología musical. Incluso se discute desde hace tiempo en el mundo musical respecto a la utilidad práctica de tanto análisis, y es perfectamente posible hacer música prescindiendo de tales herramientas. Por otro lado, por lo menos en mi caso el entendimiento analítico de la música me ha llevado a otro nivel de admiración de las obras que amo, al ver como estos grandes genios fueron capaces de integrar emoción y lógica en sus obras. Ahora que he mirado más de cerca cómo Schumann refleja en su obra el estilo de su escritor favorito, Jean Paul, lo valoro más todavía. Como todo el gran arte, la música tiene muchas dimensiones, y es la dimensión que la literatura ha aportado al mundo de Schumann que quiero hacer llegar a todos, no sólo los especialistas en música.

Así que voy a intentar, siempre que crea conveniente, explicar los aspectos técnicos de la música de la manera más sencilla que puedo. Por supuesto que, en los casos más complejos, recurriré a una simplificación del tema en cuestión. Eso no significa que mi explicación no sea correcta, sino que simplemente no abarca todas las posibilidades del asunto. Como en todas las áreas, hay cosas que no son fáciles de explicar en pocas palabras; espero ser capaz de sintetizar algunos conceptos de tal manera que alguien sin conocimientos musicales pueda entender, o empezar a entender, algunos aspectos de la música de Schumann relacionados con la literatura.

1.2 Estado de la cuestión

La presente Tesis parte de la premisa de que la música instrumental puede estar cargada de significados extra-musicales, siendo legítimo suponer que la obra de arte es mucho más que un compendio de técnicas compositivas manejadas con maestría por, en este caso, Schumann. Es posible reducir un edificio, por ejemplo, a una serie de fórmulas matemáticas que expliquen su estructura, la relación entre sus partes, qué hace posible que se mantenga estable y etc., pero, ¿acaso eso lo explicaría todo? Si éste ha logrado transcender y convertirse en obra de arte, habrá algo más en él, algo que atraerá la atención del que lo mira, sepa o no de ingeniería.

Igualmente, la música de Schumann posee este *algo* que no puede ser escrutado por fórmulas, una calidad intangible que atrapa al oyente y que es la gran responsable de que su música siga siendo estudiada, escuchada y grabada una y otra vez. Robert Schumann sigue estando constantemente presente en las salas de conciertos y estudios de grabación, y despertando un gran interés entre los estudiosos. Pero no siempre ha sido así, y en este capítulo presentaré una sinopsis del cambio producido en el interés por este autor por parte de los expertos en Musicología, desde los primeros estudios sobre Schumann hasta nuestros días.

En una primera etapa, los estudios se centraron en las principales fuentes primarias de información disponibles: las obras del propio compositor, así como sus numerosos escritos. Schumann era un apasionado lector y escritor que incluso consideró seriamente, como veremos, dedicarse él mismo a la literatura. Esta faceta suya ha encontrado expresión en forma de cartas, diarios, poesías, proyectos para novelas, sin olvidar su trabajo como crítico en varias publicaciones, incluyendo la revista fundada por él mismo, la *Neue Zeitschrift für Musik*. Podemos citar a Georg Eismann y Gerd Nauhaus entre los principales autores responsables por traer al mundo académico mucho de este material.⁷ La primera biografía, por Joseph von

⁷ Como es lógico, las fuentes primarias respecto a Schumann están escritas en alemán, y no han sido estudiadas para mi trabajo. Sin embargo, dado que el propósito de este capítulo es situar los estudios sobre Schumann en una perspectiva histórica, citaré a continuación la información que he encontrado sobre las principales fuentes: SCHUMANN, Robert (Ed.) *et al.*: *Neue Zeitschrift für Musik*. Leipzig, 1834-1998; EISMANN, Georg: *Robert Schumann: Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1956; HOFMANN, Kurt: *Die Erstdrücke der Werke von Robert Schumann*. Tutzing, Schneider, 1979; SCHUMANN, Robert: *Jugendbriefe*. Clara

Wasielewski, aparece en 1858, dos años después de la muerte de Schumann, y a ésta aportación siguieron los trabajos biográficos de Hermann Abert, Frederick Niecks y Marcel Beaufils.⁸

Podemos encontrar, en la mitad del siglo XX, una muestra del principal abordaje musicológico practicado en la época en el trabajo de Gerald Abraham, publicado en 1948, en el cual el autor hace un repaso de los últimos 25 años de investigación sobre Schumann.⁹ Su artículo empieza llamando la atención sobre el hecho de que muchos académicos creen que todo lo que es relevante sobre Schumann, y otros grandes compositores del siglo XIX, ya ha sido dicho. Para demostrar que no es así, se propone hacer revisión del caso de Schumann. La mirada de Abraham se concentra únicamente en la importancia de las fuentes primarias, tales como partituras autógrafas, bocetos, diarios, cartas, etc., para dar con la clave de los procesos creativos de Schumann. Así, el valor de un trabajo dado está directamente vinculado al acceso que el autor hubiera tenido a dichas fuentes. Los trabajos a menudo son extremadamente áridos, como en el caso de Gertler y Schwarz,¹⁰ y, aunque Abraham resalta que son trabajos muy concienzudos, deja claro que su extraordinaria importancia no reside en ésta cualidad, sino en el hecho de que ambos autores tuvieron acceso a partituras autógrafas sin publicar. Este mismo punto de vista le lleva a hacer una extensa revisión del trabajo de Wolfgang

Schumann (Ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885; SCHUMANN, Robert: *Briefe: Neue Folge*. F. Gustav Jansen (Ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904 (2ª ed.); SCHUMANN, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Martin Kreisig (Ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914 (5ª ed.); SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I: 1827-1838*. Georg Eismann (Ed.), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971; SCHUMANN, Robert: *Tagebücher II: 1836-1854*. Gerd Nauhaus (Ed.), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987; SCHUMANN, Robert: *Briefwechsel: Clara und Robert Schumann*. Eva Weissweiler (Ed.), Basel, Stroemfeld/Roter Stern, 1984; SCHUMANN, Robert: *Ehetagebücher und Reisenotizen*. Gerd Nauhaus (Ed.), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987.

⁸ WASIELEWSKI, J. W. von: *Robert Schumann. Eine Biographie*. Bonn, 1880 (3ª ed.); ABERT, Hermann: *Robert Schumann. Berühmte Musiker: Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister*. Heinrich Reimann (Ed.), Berlin, Verlag Harmonie, 1910 (2ª ed.); NIECKS, Frederick: *Robert Schumann: a Supplementary and Corrective Biography*. London, 1925; BEAUFILS, Marcel: *Schumann*. Paris, Rieder, 1932.

⁹ ABRAHAM, Gerald: "Modern Research on Schumann". En: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 75, 1948, pp. 65-75.

¹⁰ GERTLER, Wolfgang: *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*. Kallmeyer, Wolfenbüttel, 1931; SCHWARZ, Werner: *Robert Schumann und die Variation*. Bärenreiter, Kassel, 1932. Ambos trabajos son, en palabras de Abraham, "hardly more 'readable' than a treatise on higher mathematics".

Boetticher, el único investigador hasta entonces en tener acceso a toda la producción musical y literaria de Schumann.¹¹ Habiendo todavía mucho material original del compositor por publicar, y teniendo en cuenta que el trabajo de Boetticher, más allá de traer a la luz material nuevo, está fatalmente comprometido por una ideología que le lleva a manipular las fuentes para forjar una visión de Schumann más cercana al régimen nazi, no es de extrañar que Abraham haga hincapié en la necesidad de que las fuentes en Schumann sean estudiadas de manera objetiva. Para él, ahí están todas las claves para entender al compositor.

Este trabajo sobre las fuentes primarias de Schumann da lugar a dos grandes líneas de investigación: una profundiza en su relación con la literatura, y se basa en sus propios escritos; la otra enfoca, a través del análisis, en estudiar sus partituras. Las dos líneas se van desarrollando paralelamente, aunque evidentemente es la segunda la que goza de mayor atención por parte de la comunidad musical, y el análisis formalista marca la pauta de la gran mayoría de la investigación académica.

Respecto a los estudios sobre Schumann y literatura, cabe destacar la aportación de Robert Jacobs.¹² Su trabajo, contemporáneo del anteriormente citado estado de la cuestión de Abraham, es importante al investigar una relación que va más allá del simple préstamo de ideas de Jean Paul por parte de Schumann, haciendo hincapié en los intentos por parte del compositor en vincular su obra con la literatura desde los puntos de vista filosófico, estructural y metafórico.

Una segunda etapa, ubicada principalmente en los años 60 y 70, trae consigo las compilaciones que buscan ofrecer una visión amplia del legado de Schumann, incluyendo los textos reunidos por Abraham y Walker.¹³ Aunque ésta etapa lleva el conocimiento de la obra de Schumann a niveles desconocidos hasta entonces, la relación entre su música y el contexto cultural y literario en que fueron creadas

¹¹ BOETTICHER, Wolfgang: *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk*. Berlín, Hahnefeld Verlag, 1941; BOETTICHER, Wolfgang (Ed.): *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*. Berlín, Hahnefeld Verlag, 1942.

¹² JACOBS, Robert L.: "Schumann and Jean Paul". En: *Music and Letters*, 30, 3, 1949, pp. 250-258.

¹³ ABRAHAM, Gerald (Ed.): *Schumann: A Symposium*. London, Oxford University Press, 1952; WALKER, Alan (Ed.): *Robert Schumann: the Man and his Music*. London, Barrie & Jenkins, 1972.

permanece ignorado en gran parte. Todavía no se establece una conexión de causa y efecto entre literatura y música, y el análisis impide que muchos músicos vean más allá de las notas. Sin embargo, la intuición de que hay algo más que notas en la música para ser investigado también va cobrando fuerza, y muestra de ello es el trabajo de Edward Cone.¹⁴ Su aportación es muy interesante, y sirve de muestra al ambiente que se respiraba en la musicología de esta segunda etapa.

Convencido, como muchos a estas alturas, de que la música comunica mucho más que una estructura formal, Cone ahonda en la teoría, derivada de la crítica literaria, de que en la música entran en juego distintas ‘voces’, o *personae*.¹⁵ Siendo la música un tipo de lenguaje, surge la cuestión de *quién* está hablando al interpretarla. En una obra para voz e piano, por ejemplo, tendríamos múltiples ‘voces’: la del poeta; la del personaje (o personajes) del poema; la del compositor, que imprime su *persona* en la línea del cantante y del pianista. Personificando a todas estas voces, están el cantante y el pianista que, además de identificarse con ellas, añaden su propia *persona* interpretativa. El resultado de la unión de todas esas voces es el de una *persona* autónoma, un constructo artístico que tiene entidad propia, fruto de la confluencia de todas las voces implicadas. Cone incluso va más allá en su teoría y argumenta que incluso en la música instrumental, aunque sea para piano solo, podemos asignar un papel a una melodía, o sucesión de acordes, por ejemplo, como si de un personaje más se tratara. Además, a todo el proceso musical habría que añadir, obviamente, al oyente y su propia *persona*.

The Composer's Voice se encuentra en el centro de dos puntos de vista opuestos. Al incidir en la interrelación entre contexto y contenido en la música, y su implicación en la interpretación, escucha y análisis, Cone choca con la escuela

¹⁴ CONE, Edward T.: *The Composer's Voice*. Berkeley, University of California Press, 1974.

¹⁵ Conviene apuntar la aclaración de Carolyn Abbate respecto al término ‘voces’ en el trabajo de Cone: “Aquí, voz se entiende en el sentido bajtiniano, no literalmente como diálogo contado de tal o cual personaje en la novela, sino como registros de habla que son la marca de hablantes-narradores que habitan el texto. El hecho de que Bajtin escoja terminología musical (como ‘polifonía’) para describir fenómenos que él percibe en la literatura sugiere, por supuesto, que hay algo tautológico en la facilidad con que esta teoría puede ser manipulada para iluminar la música.” Carolyn Abbate: “Las voces de la música”. En: ABBATE, Carolyn; CHANG, Leiling; DALMONTE, Rossana (*et alia*), y ALONSO, Silvia (Coord.): *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*. Madrid, Arco Libros, 2002, pp. 187-228.

formalista de lleno.¹⁶ Para los que piensan como él, la voz del compositor hay que buscarla teniendo en cuenta contexto, contenido, interpretación, escucha, etc., aunque eso suponga beber de la literatura, de la metafísica, de la psicología. Para los formalistas, la voz del compositor está en las notas, en un edificio musical autónomo que habla por sí mismo.¹⁷

La voz del formalismo sigue siendo dominante, y habrá que esperar al surgimiento de la llamada ‘Nueva Musicología’,¹⁸ en los años 80, nada menos que un siglo después de los primeros estudios sobre Schumann, para ver cómo por fin se empiezan a desentrañar los misterios de su relación con la literatura. Uno se puede preguntar si ha habido algún elemento que, en cierto sentido, retrasara a los musicólogos el profundizar en este aspecto. Y, aunque obviamente los procesos en la historia de las ideas son siempre complejos, es muy interesante observar cómo, en el caso que nos ocupa, sí podemos identificar al menos un elemento: el ya nombrado y todopoderoso análisis. Ya que el profundo impacto del abordaje analítico se hizo sentir no sólo en los estudios sobre Schumann sino sobre la musicología en general, y además continúa presente hoy en día, creo que es muy interesante hacer un resumen de cómo ese proceso se ha gestado y perpetuado en la historia de la música.

Los orígenes del análisis se encuentran en la biografía, publicada en 1802 por J. N. Forkel, de Johann Sebastian Bach.¹⁹ Forkel relaciona en su trabajo la grandeza del que él considera el mayor orador y poeta musical que jamás existió, con su inusual capacidad para entrelazar de manera precisa el todo con las partes que lo componen. Así, en las fugas compuestas por Bach, por ejemplo, el tema ya contiene

¹⁶ “[...] the aim of music is to provide intense experiences, not structures for contemplation.” CONE, Edward T.: *The Composer’s Voice*. Berkeley, University of California Press, 1974, p. 147.

¹⁷ Es sintomático el hecho de que Cone fuera considerado un teórico antes que musicólogo, y el tono de precaución que adopta a menudo en su libro refleja la conciencia de estar transitando por territorio desconocido.

¹⁸ Para una descripción de los fundamentos y propósitos de la ‘Nueva Musicología’, ver Lawrence: “Musicology and Meaning”. En: *The Musical Times*, 144, 1883, 2003, pp. 6-12.

¹⁹ FORKEL, Johann Nikolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig, Hoffmeister und Ruhnel, 1802. Versión en inglés: “On Johann Sebastian Bach’s Life, Genius, and Works”. En: *The Bach Reader*, Hans T. David y Arthur Mendel (Eds.), New York, 1945.

el germen de toda la obra, y cualquier fragmento (incluyendo los pasajes que no son el tema, como los llamados episodios) puede ser relacionado con el tema al tener su origen en él. Esa unidad formal es la que determina el valor de las obras, y Forkel no duda en recordar que los alemanes deben no solo estar orgullosos de Bach sino ser merecedores de un genio como el suyo.

Es evidente que esta unidad orgánica jugó un papel importante en el desarrollo del estilo musical alemán de finales del siglo XVIII y principios del XIX. El problema es que el análisis, la herramienta a través de la cual se verifica esa unidad, se convirtió en algo indispensable para validar la ideología implícita en este formalismo, y su impacto ha ido mucho más allá del momento histórico que le dio origen. El concepto de música absoluta, desarrollado en la misma época, encaja perfectamente en la ideología formalista, al despreciar cualquier otra forma de expresión musical que no sea la ‘pura’ música: la música solamente instrumental, desprovista de cualquier asociación extra-musical, sean textos, programas, imágenes, títulos, etc.

El análisis entró entonces en un círculo endogámico: solo interesan las relaciones entre las notas, ya que esta relación es la que permite verificar el valor de una composición. Siendo este vínculo entre forma y juicio de valor algo efectuado por primera vez respecto a algunas obras instrumentales de Bach, los principales analistas se centraron en aquellas obras que podrían validar su formalismo e ideología: las fugas de Bach, las sonatas, cuartetos de cuerda y sinfonías de Mozart, Beethoven y Brahms. El análisis verifica entonces el alto valor de la obra, y la así demostrada suprema calidad de la obra valida el análisis. El análisis existe para demostrar la unidad orgánica de las obras, y la unidad orgánica valida ciertas obras de arte. Eligiendo cuidadosamente las obras a ser analizadas, la música instrumental germánica se convierte entonces en el parámetro para la gran música, el ideal a ser emulado. Dependiendo de la fortaleza o debilidad en su propia tradición musical, muchos países adoptaron esta ideología en mayor o menor grado a lo largo de los siglos XIX y XX. Y, aunque desde hace mucho tiempo la tradición germánica no empaña nuestra valoración de otras expresiones musicales, creo que es también evidente que mantiene gran parte de su fuerza.

¿Cómo ha afectado toda esa cuestión a Schumann? Podemos decir que Schumann ha sufrido tanto las ventajas como las desventajas de este proceso. Por un lado, en el afán de los analistas por resaltar el valor de la gran tradición germana,²⁰ Schumann fue incluido en el panteón de los grandes compositores al haber compuesto su cuota de la entonces considerada música absoluta: sinfonías, cuartetos, sonatas. Por eso encontramos, en la primera etapa de los estudios, el trabajo de Donald Tovey, que aborda algunas de sus sinfonías y el concierto para piano.²¹

En la segunda etapa de los estudios se puede observar como el entendimiento de la obra de Schumann aumenta considerablemente, principalmente respecto a sus obras más ambiciosas, como las sinfonías y la obra de cámara. Sin embargo, la influencia del formalismo es todavía muy grande, y el análisis sigue siendo la principal herramienta para demostrar, lo más científicamente posible, la validez de la música.²² No es de sorprender que, en este contexto, no haya cabida para las asociaciones extra-musicales de Schumann. Dichas relaciones, para empezar, no se podían demostrar con las técnicas analíticas concebidas entonces. Además, no olvidemos que la gran música, la música pura, es aquella que no está contaminada por textos, programas, o cualquier asociación extra-musical: la llamada ‘música absoluta’.²³ Y, aunque la música para piano de Schumann se podría considerar música absoluta, ya que es sólo instrumental, solamente se tenían en cuenta sus sonatas, por ejemplo, al tratarse éstas de una forma importante. Sus demás obras para piano - la mayoría - eran demasiado fragmentarias, careciendo de la estructura

²⁰ En este capítulo me refiero a la tradición germana en un sentido amplio, que abarca no solamente lo que hoy es Alemania sino toda la región de habla germana. De ahí la inclusión en la esfera de la llamada tradición germana de compositores como Haydn y Mozart, o teóricos como Schenker. No son estrictamente alemanes como Beethoven o Brahms, pero todos ellos participaron en lo que algunos autores se refieren como tradición Viena o Pan-Germánica.

²¹ TOVEY, Donald Francis: *Essays in Musical Analysis*. London, Oxford University Press, 1981. El trabajo de Tovey fue publicado originalmente en seis volúmenes entre 1935 y 1939.

²² La manera tan árida de tratar las notas, fijándose solamente en sus relaciones estructurales internas, así como la compleja nomenclatura musical desarrollada para los análisis, fueron parte del intento de elevar la musicología a un status científico.

²³ Para un texto de referencia sobre el concepto de música absoluta en el siglo XIX, ver: DAHLHAUS, Carl: *La Idea de la Música Absoluta*. Ramón Barce Benito (Trad.), Cornellà de Llobregat, Idea Books, s.f.

de los grandes géneros.²⁴

De modo que Schumann, hasta este momento, tiene parte de su obra validada por los académicos y ya ocupa su lugar entre los grandes, pero por otro lado el mismo proceso que le puso en esta posición deja en la casi oscuridad gran parte de su creación, y eso sin hablar de la visión sesgada, aunque de gran impacto histórico, que sufrieron el análisis formalista de sus obras.

Volviendo a la cronología: después del trabajo de Cone de 1974, Joseph Kerman publica entonces su trabajo, en 1980, en el que critica las limitaciones del análisis como era practicado hasta entonces y propone un cambio en la manera de interpretar la música.²⁵ Kerman pone en evidencia la imposibilidad de los métodos analíticos hasta entonces vigentes - principalmente los métodos ideados por Schenker y Tovey²⁶ - para explicar de manera satisfactoria y práctica los meandros de las obras musicales. Su trabajo refleja el agotamiento de una manera de mirar la música que pasa por alto aspectos ineludibles de la misma, en una búsqueda formal que no ve más allá de las notas. Kerman no niega que el análisis revela datos fascinantes y sin duda relevantes, pero que incluso la más sofisticada, sensible y perspicaz técnica analítica practicada hasta entonces no es capaz de sacar a la luz aspectos absolutamente vitales de la creación musical.

Casualidad o no, Kerman decide utilizar justamente una canción de Schumann, analizada por Schenker, como ejemplo de las limitaciones del método del teórico vienés, al tiempo que propone tener en cuenta aspectos que generalmente son descartados en los análisis, a saber: la relación entre texto y música; la relación

²⁴ Eso sin hablar de los títulos de las obras: *Papillons*, *Kreisleriana*, *Carnaval*, etc. Eso no solo implica una asociación extra-musical poco apreciada entonces, sino que se da por sentado que no están en forma sonata, por ejemplo. Caso contrario, probablemente Schumann las habría nombrado como tal.

²⁵ KERMAN, Joseph: "How We Got into Analysis, and How to Get Out". En: *Critical Inquiry*, 7, 2, 1980, pp. 311-331. La exposición que acabo de hacer respecto al origen, contexto histórico e impacto del análisis en la musicología es un breve resumen de parte del trabajo de Kerman, que profundiza en detalle en dicho proceso.

²⁶ Heinrich Schenker (1868-1935), teórico de formación vienesa, fue el creador del método analítico que lleva su nombre. Sir Donald Francis Tovey (1875-1940), aunque británico, compartió con Schenker mucho de la concepción formalista de la música, así como la preferencia por el repertorio germánico.

de Schumann con la tradición alemana de canciones; la importancia de situar la pieza en las circunstancias vitales del compositor, tales como sus problemas con su mano derecha, los conflictos en su relación con su esposa Clara, etc.

El trabajo de Kerman no solo refleja la necesidad de buscar nuevas formas de abordar las obras ya conocidas del repertorio clásico, sino que hace eco de una época que además se ha abierto a otras expresiones musicales, no sólo aquellas herederas de la tradición centro-europea. La ideología implícita en los métodos tradicionales de análisis ya no tiene la última palabra, y las complejas relaciones entre el compositor y su mundo hacen de Schumann el candidato perfecto para lo que se denominaría ‘Nueva Musicología’. En esta nueva etapa, los trabajos que abordan la música desde un punto de vista crítico-literario van poco a poco abriéndose camino en la literatura académica. La imposibilidad inicial, convertida después en controversia, de atribuir significado a la música, se convierte entonces en algo indispensable para entender la obra de Schumann, un compositor cuyas evidentes inclinaciones literarias le ponen en una situación óptima para los estudios de corte narrativos.

Cabe destacar que los estudios enfocados en la relación de la música con el lenguaje, aunque en otro sentido, no han empezado con esta nueva etapa. La intuición de que el lenguaje, al ser anterior a la música, había dejado en ésta una impronta factible de ser demostrada, ha llevado a distintos investigadores a profundizar en ello desde los años 50 del siglo pasado. Jean-Jacques Nattiez, en su artículo publicado en 1990,²⁷ señala algunas de las primeras contribuciones: Robert H. Hall, en su trabajo sobre el compositor inglés Edward Elgar, ha sido pionero en vincular la entonación del inglés hablado con la música del compositor, llegando a la conclusión de que ahí reside el motivo por el cual los ingleses sienten que la música de Elgar tiene algo que les resulta familiar, algo que los extranjeros serían incapaces de apreciar.²⁸ Contemporáneo de Hall, el musicólogo Bruno Nettl

²⁷ NATTIEZ, Jean-Jacques: “Can One Speak of Narrativity in Music?”. En: *Journal of the Royal Musical Association*, 115, 2, 1990, pp. 240-257.

²⁸ HALL, Robert H.: “Elgar and the Intonation of British English”. En: *The Gramophone*, 31, 1953. Sobre el mismo compositor trabajará posteriormente Jean Callaghan: “Did Elgar Speak English? Language and National Music Style: Comparative Semiotic Analysis”. Trabajo sin publicar presentado en la Annual Conference of the Australian Musicological Society, Melbourne, 1975.

también sugiere en su estudio que las acentuaciones en la lengua checa explica el esquema de acentuaciones en la música de compositores de este país.²⁹

En la musicología alemana, Thrasybulos Georgiades publica en 1954 su trabajo basado en el texto canónico de la Misa.³⁰ Al usar el único texto que permaneció inalterado durante toda la historia de la música, Georgiades muestra cómo, en comparación, el estilo de cada país analizado, en su trato musical del texto, fue influenciado por las estructuras de su lenguaje, principalmente en lo que concierne al ritmo y acentuación. Más importante aún, su trabajo demuestra que la música puramente instrumental, al emanciparse gradualmente de la vocal en un proceso que encuentra su culminación en el siglo XVII, conservó la impronta de los lenguajes con los cuales estuvo asociada por al menos diez siglos.³¹

Todos estos trabajos se alinean con la concepción del antropólogo y etnólogo francés Lévi-Strauss, quien afirma que la música, al separarse del lenguaje, mantuvo sus estructuras formales y funciones semióticas. Para Lévi-Strauss, la música no solo surgió sino que continúa existiendo gracias al vínculo con el lenguaje.³² De forma que tenemos, por un lado, la herida abierta por Kerman en su trabajo publicado en 1980, poniendo en tela de juicio la validez del omnipresente formalismo³³ y su principal herramienta, el análisis. Por otro, la ‘Nueva Musicología’, esto es, la musicología dispuesta, *grosso modo*, a ver más allá del análisis, enlaza con una línea de estudios lingüístico-musicales que ya venía desarrollándose, principalmente en la musicología alemana, desde los años 50. La dialéctica entre dos escuelas, tradicional y nueva, se intensifica, y toma el siguiente

²⁹ NETTL, Bruno: “Relaciones entre la lengua y la música en el folklore”. En: *Folklore Americas*, 16, 1956.

³⁰ GEORGIADES, Thrasybulos: *Musik und Sprache*. Heidelberg, Springer-Verlag, 1954.

³¹ Richard Norton, en su trabajo *Tonality in Western Culture: A Critical and Historical Perspective* (London, Pennsylvania State University Press, 1984), desarrolla, bajo el concepto de ‘linguistic preformation’, la hipótesis de que la estructura de la forma sonata (un género instrumental) es análoga a los diferentes momentos de la *dispositio* retórica. Así, la introducción de la sonata, no siempre presente, se corresponde al *exordium*, la exposición al *narratio* y *divisio*, el desarrollo al *confirmatio* y *confutatio*, y la recapitulación y la coda al *peroratio*.

³² Ver *The Naked Man* (1981), traducción al inglés de *L'Homme nu* (1971), cuarto libro de la serie *Mythologiques*.

³³ El equivalente término ‘positivismo’ es también a menudo utilizado.

rumbo:

Después de su ataque al análisis formalista en 1980, Kerman publica en 1985 otro trabajo, en el que extiende la crítica a otras áreas de la musicología.³⁴ Su texto fue central en los debates de entonces respecto a la naturaleza y propósitos de la musicología, y en él se invita a los académicos a mirar más allá del formalismo. Según Kerman, la musicología tiene de sobra hechos demostrables por el análisis formal; lo que le falta son interpretaciones que trasciendan estos datos.

También del año 1985, cabe destacar la biografía de Schumann escrita por Peter Ostwald.³⁵ La aportación es interesante debido a que Ostwald, además de músico, es psiquiatra, y aborda varios aspectos de la vida y obra de Schumann desde ese punto de vista. Entre otras observaciones, encontramos la idea de que Schumann, en duelo por la muerte de su padre, haya encontrado justamente en Jean Paul un sustituto simbólico temporal a su progenitor. El escritor fue contemporáneo del padre de Schumann, August Schumann, pero Ostwald recalca que Jean Paul era un hombre mucho más refinado, además de ser un escritor de éxito. Un vínculo entre Schumann y Jean Paul desde este punto de vista es tan poderoso como inasequible a las técnicas que se empeñan en centrarse solamente en las notas.

Posteriormente, en los años 90, los adeptos de la nueva musicología se unen a la refriega, incidiendo más todavía en las críticas al formalismo. Estas manifestaciones de cómo se debe o no estudiar y escribir sobre música, aunque bien intencionadas, resultan intimidatorias para muchos de los teóricos y practicantes de la escuela tradicional, y muchos se mantienen al margen de la disputa. Una buena muestra de la visión de aquél entonces respecto a Schumann es la recopilación publicada por Larry Todd en 1994.³⁶ Leon Botstein firma el primer ensayo, centrado en la importancia de reconsiderar varios aspectos de Schumann en la

³⁴ KERMAN, Joseph: *Musicology*. London, Fontana Press/Collins, 1985. También publicado como *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge, Harvard University Press, 1985.

³⁵ OSTWALD, Peter: *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston, Northeastern University Press, 2010 (2ª ed.).

³⁶ TODD, R. Larry (Ed.): *Schumann and His World*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.

búsqueda de una visión históricamente más ajustada. Las anteriores conjeturas respecto a los aspectos extra-musicales en su obra ya no son tales: Botstein afirma sin tapujos que en Schumann lo extra-musical fue plasmado de manera consciente en su música. Y al considerar cuatro dimensiones de su vida y obra que merecen reconsideración en la mencionada búsqueda, el autor no duda en poner en primer plano a Jean Paul, junto, entre otros aspectos, al interés de Schumann por la pintura, la filosofía, y sus preocupaciones respecto al papel que su generación debería asumir en la sociedad. Sin embargo, si en los años 70 el imperante formalismo no impedía a autores como Cone publicar sus trabajos, ahora en los 90 los preceptos de la nueva musicología tampoco son óbice para que un autor como Charles Rosen publique su libro sobre el Romanticismo.³⁷ Aunque para entonces esté asentada la idea de que es fundamental tener en cuenta la literatura en los estudios sobre los románticos, Rosen muestra una clara tendencia formalista a ignorar muchos de estos aspectos. Curiosamente, Rosen no duda en reconocer la influencia de la música en la literatura, pero se resiste a hacer lo inverso, como si tal aceptación pusiera en juego la autonomía musical. Para él, saber las implicaciones literarias en Schumann es irrelevante para el entendimiento musical de su obra.

En este contexto tan polarizado, Dahlhaus publica en 1996 su texto centrado en la música del siglo XIX.³⁸ El autor asume una postura moderada que pone de manifiesto las limitaciones de situarse en un extremo u otro de la cuestión, afirmando que ni el análisis más exacto puede captar la individualidad y esencia estética de una obra, mientras que también es indiscutible que los abordajes que no se preocupan de los factores técnicos-compositivos, por bien intencionados que sean, terminan degenerando en simple fraseología.

A finales de los años 90 la tempestad ya ha amainado un poco, y aquellos autores que llevaban escondidos una temporada - escondidos pero no inactivos - aparecen con muchos trabajos listos para publicar. Dichos trabajos no responden

³⁷ ROSEN, Charles: *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995.

³⁸ DAHLHAUS, Carl: *La Música del Siglo XIX*. Gabriel Menéndez Torrellas (Trad.), Madrid, Akal, 2014.

apenas a las nuevas cuestiones planteadas por la nueva musicología respecto a la praxis musicológica, pero sin embargo están sólidamente cimentados en la tradición académica.

Para cuando Kofi Agawu hace balance de la situación en 2004, la situación es de evidente pluralismo, y así se mantiene hasta hoy. La nueva musicología ha visto cómo algunas de las prácticas que fueron blanco de sus críticas en los años 90, como el análisis, no sólo siguen existiendo, sino que incluso se han intensificado. El análisis schenkeriano, principal objetivo de las críticas de Kerman, sigue vivo, muchas veces enmarcado en un espíritu revisionista. Incluso surgen otras líneas de análisis, en un tipo de formalismo más agresivo que hasta cuenta con académicos especialistas en matemáticas entre sus filas, frente al cual lo análisis de los años 60 y 70 empalidecen. Áreas previamente poco estudiadas, como los estudios enfocados en los aspectos rítmicos y procesos cognitivos de la música, o el repertorio no-canónico y no-occidental, reciben más atención. La teoría de la historia de la música, anteriormente puente entre musicólogos y teóricos, también recibe su cuota de publicaciones. Viejas prácticas musicológicas reciben un nuevo tratamiento gracias a las inflexiones hermenéuticas, las aplicaciones semióticas, un renovado interés en la historia de las formas, así como la lectura minuciosa de la música antigua.³⁹

La crisis de los años 80 y 90 dio como resultado una musicología menos sectaria que antes. Los practicantes del formalismo a menudo adoptan ahora una postura colaboradora con otros conceptos, en contraposición a una jerarquía de antaño que les favorecía. Pero más importante para mi trabajo ha sido el hecho de que la nueva musicología, al desestabilizar el eje del formalismo y poner en jaque a la escuela tradicional, propició, si no las herramientas, sí el respaldo y el coraje para que otros académicos mirasen la música desde otras perspectivas.⁴⁰ Las contribuciones de Anthony Newcomb, John Daverio, Jean-Jacques Nattiez,

³⁹ Para un análisis más completo del proceso anteriormente resumido, desde 1980 hasta 2004, así como una exhaustiva bibliografía de las citadas tendencias, ver AGAWU, Kofi: "How We Got out of Analysis, and How to get Back in Again". En: *Music Analysis*, 23, 2/3, 2004, pp. 267-286.

⁴⁰ Algo parecido sucedió con el Dodecafonismo: no se sostuvo en el tiempo como sustituto único a otras técnicas de composición, pero fue importante para cambiar las reglas del juego entre los compositores y el sistema tonal, prácticamente intocable hasta entonces.

Carolyn Abbate, Lawrence Kramer y Erika Reiman, entre otros, son fundamentales para esta nueva comprensión de la literatura musical del siglo XIX.

Newcomb y Daverio han reconocido la importancia de Jean Paul para Schumann a niveles hasta entonces desconocidos. Newcomb ha citado con frecuencia al escritor, y ha sido uno de los primeros en preguntarse si han sido, no tanto los escritos de Jean Paul sobre estética, sino sus novelas, las que han tenido un impacto directo en el estilo de Schumann.⁴¹ Newcomb muestra como el compositor ha sido pionero en proponer un cambio en las estrategias narrativas musicales de su época, además de poner en evidencia que ha sido la lectura de las novelas de Novalis, E. T. A. Hoffmann, y sobretudo, Jean Paul, lo que le llevó a trasladar a la música las estrategias narrativas de estos escritores. Estas estrategias fuerzan entonces al oyente atento a no quedar anclado en el reconocimiento de una forma preestablecida, sino a cuestionar de manera dinámica los procedimientos formales. El trabajo de Newcomb es importante también por poner en primer plano la enorme influencia de Jean Paul sobre Schumann, al admitir que el escritor no solamente influenció las obras tempranas del compositor, sino que dicha influencia se puede rastrear en toda su producción. El autor reconoce que tanto musicólogos como historiadores de la literatura han casi siempre analizado la influencia de los primeros escritores románticos alemanes en Schumann basándose en la abundancia de sus escritos sobre música, y propone en su lugar que se considere cómo estos escritores trabajaban, su manera de escribir novelas; en resumen, sus estrategias narrativas, ya que han sido éstas las que tuvieron un verdadero impacto en Schumann.

Daverio, en su trabajo de 1993, sitúa a Jean Paul en un lugar más importante todavía en relación a Schumann.⁴² Hasta entonces, la figura de Jean Paul había generalmente quedado en segundo plano en relación a Schumann, en favor de escritores más conocidos, como E. T. A. Hoffmann y Friedrich Schlegel. Y, aunque

⁴¹ NEWCOMB, Anthony: "Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony". En: *19th-Century Music*, 7, 3, 1984, pp. 233-250. Del mismo autor, "Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies". En: *19th-Century Music*, 11, 2, 1987, pp. 164-174.

⁴² DAVERIO, John: *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. New York, Schirmer Books, 1993.

efectivamente son las teorías de Friedrich Schlegel las que sirven de marco a Daverio para interpretar una selección de obras escritas por Schumann, Weber, Brahms, Wagner y Richard Strauss, en el caso de Schumann es Jean Paul el que recibe el crédito por haber aportado muchas de los conceptos y estrategias adoptadas por el compositor. El estilo digresivo, las constantes citas, el sentido que tiene Jean Paul del ‘Humor’, el intento de integrar formas y géneros aparentemente incompatibles, el concepto de unidad oculta en obras fragmentarias, son para Daverio resultado del contacto de Schumann con la obra de su escritor favorito. Profundizando más aún en lo propuesto por Newcomb, Daverio resalta la importancia de buscar puntos de contacto entre las maneras que tienen Schumann y Jean Paul de presentar y organizar sus materiales: no tanto el *qué* en sus obras, sino el *cómo*.

La importancia de Jean Paul para Schumann se complementa con toda una línea de investigación, la Narratología, que profundiza en los aspectos narrativos de la música. Ahondando en las similitudes y diferencias entre literatura y música como discurso, esta corriente se divide a su vez en tres líneas:⁴³

La primera se basa en el concepto de que la música, como la literatura, también está formada por distintos sucesos que, juntos, forman una trama coherente. Partiendo del abordaje estructuralista propuesto por los formalistas rusos, principalmente Vladimir Propp, esta corriente reconoce la existencia de estructuras (tramas) musicales comunes en determinados géneros, y en cómo el compositor puede confirmar o frustrar la expectativa del oyente en reconocer éstas estructuras. Anthony Newcomb es uno de sus máximos exponentes. La segunda línea es la que investiga la posibilidad de que existan significados ocultos - o no tan ocultos - en las obras musicales. Así, la narrativa musical estaría al servicio de determinadas ideologías, y el compositor, en el manejo de su discurso, puede confirmar o subvertir ésa ideología. Los estudios de Susan McClary sobre

⁴³ Para una explicación general de la Narratología, ver: KRAMER, Lawrence: “Musical Narratology: A Theoretical Outline”. En: *Indiana Theory Review*, 12, 1991, pp. 141-162.

feminismo se encuentran aquí.⁴⁴

La última corriente profundiza en los problemas de la enunciación musical, la cuestión de quiénes, en la producción musical, controlan el discurso. El ya citado trabajo de Edward Cone es un ejemplo de este abordaje, así como el de Carolyn Abbate.⁴⁵ Otros autores que han hecho contribuciones para la discusión sobre los aspectos narrativos de la música son Jean-Jacques Nattiez y Lawrence Kramer.⁴⁶

Más recientemente, podemos encontrar en *Rethinking Schumann* una muestra de cómo el compositor sigue siendo una fuente inagotable para nuevas y estimulantes interpretaciones.⁴⁷ A lo largo de sus dieciocho ensayos encontramos, doscientos años después del nacimiento del compositor, nuevos abordajes que una vez más buscan entender mejor su legado. Aspectos como la literatura, el contexto histórico, la práctica interpretativa, la pintura, la danza, el análisis musical, y hasta el cine, todos tienen su lugar en relación a un más que nunca caleidoscópico Schumann, un creador que por lo visto sigue dando mucho que pensar, y repensar.

Finalmente, quiero hacer referencia a un trabajo que ha sido fundamental para la elaboración de la presente Tesis: *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*, de Erika Reiman.⁴⁸ Creo que su libro es el resultado, aplicado a la música para piano de Schumann, de las contribuciones de muchos autores citados aquí, ya que gracias a ellos poco a poco se ha ido reconociendo la enorme importancia de Jean Paul en la obra de Schumann; poco a poco se ha profundizado en la relación entre música y literatura; poco a poco la música se ha librado de la idea de que su

⁴⁴ McCLARY, Susan: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

⁴⁵ ABBATTE, Carolyn: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1991.

⁴⁶ NATTIEZ, Jean-Jacques: "Can One Speak of Narrativity in Music?" En: *Journal of the Royal Musical Association*, 115, 2, 1990, pp. 240-257. KRAMER, Lawrence: *Music as cultural practice. 1800-1900*. Berkeley, University of California Press, 1993.

⁴⁷ KOK, Roe-Min; TURNBRIDGE, Laura (Eds.): *Rethinking Schumann*. New York, Oxford University Press, 2011.

⁴⁸ REIMAN, Erika Lynne: *Schumann's Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*. Rochester, University of Rochester Press, 2004.

esencia está en las notas. Una de las cosas que diferencia el trabajo de Reiman de otros es que la autora ha leído las obras más importantes de Jean Paul y, siendo además una pianista que posee un amplio arsenal de herramientas analíticas, eso la coloca en una posición excelente para poder trazar paralelos muy específicos entre las estrategias narrativas de Jean Paul y su reflejo en algunas obras pianísticas de Schumann. Debido al lugar único que ocupa el trabajo de Reiman en la relación entre Jean Paul y Schumann, presento a continuación un resumen más detallado de su libro.

Dividido en cinco capítulos, el primer de ellos trata sobre Jean Paul y sus novelas. Además de incidir en el profundo impacto de Jean Paul sobre Schumann, Reiman explica varios conceptos que son fundamentales para entender el estilo del escritor y, en consecuencia, el de Schumann:

- la capacidad de establecer vínculos insospechados entre dos elementos completamente distintos en apariencia (este concepto, llamado *Witz* por Jean Paul, es uno de los tipos de ‘humor’ catalogados por él);
- la idea de expresarse, como autor, a través de dos personajes opuestos y complementarios. Como si de gemelos espirituales se tratara, éstas parejas literarias (Albano y Schoppe en *Titan*, Siebenkäs y Leibgeber en *Siebenkäs*, Vult y Walt en *Flegeljahre*, Gustav y Fenk en *Die unsichtbare Loge*, Flamin y Viktor en *Hesperus*) están en el origen de Eusebius y Florestan, los dos personajes creados por Schumann para dar salida a sus propias inquietudes y conflictos.
- la utilización de los llamados *Beiwerke*: capítulos o incluso textos completos que suponen una digresión del texto principal - *Hauptwerk* - con el cual, sin embargo, mantiene tenues lazos. Estos capítulos son, como admite Jean Paul, subsidiarios, aunque a menudo son tan largos que pueden ser considerados obras autónomas. Jean Paul utiliza el término ‘Extrablätter’ (hojas extra) en el encabezado de dichos capítulos, su propia variante de *Beiwerk*.

- la tendencia sistemática de apartarse de la narrativa para dar paso a lo que el mismo Jean Paul se refiere como “Die zweite Welt” (el segundo mundo). Con frecuencia sus personajes se ven transportados a éstos segundos mundos, mundos utópicos en los cuales el personaje con frecuencia sufre una experiencia transformadora. La longitud, así como la profusión de adjetivos, el uso de un vocabulario casi religioso y a menudo una confusión entre sujeto y objeto, hacen que con frecuencia éstas reflexiones cobren más importancia que la historia principal;
- la utilización, en formas literarias consideradas por Jean Paul como sofisticadas, de convencionalismos más propios de los géneros llamados populares. En música, podemos encontrar un equivalente a ese procedimiento cuando un compositor inserta una melodía popular en una forma clásica como la sonata, por ejemplo. Esa combinación puede dar lugar, entre otras cosas, a una revaluación de lo popular, o también puede servir de sátira a los géneros más sofisticados;
- el uso constante de citas, ya sean de sus propias obras o de otros autores. Jean Paul copiaba en libretas, desde su adolescencia, palabras, frases e ideas que consideraba interesantes de los textos que vorazmente leía, y aprovechaba cada oportunidad que tenía de insertar estas citas en su propia obra;
- el tránsito de personajes entre novelas, un recurso utilizado por Jean Paul para disolver los límites entre las mismas. Al reencarnar el personaje de Dr. Fenk, de *Die unsichtbare Loge*, en Knef en *Hesperus*, por ejemplo, Jean Paul cuestiona la identidad de una obra como separada de las demás, una idea adoptada por Schumann.

El segundo capítulo está dedicado a dos de los ciclos tempranos de Schumann; *Papillons* y los *Intermezzi*, su Op. 2 y Op. 4 respectivamente. Reiman analiza varios aspectos estructurales, armónicos y melódicos de las piezas, y los relaciona a menudo con el estilo de Jean Paul. En *Papillons*, eso se refleja en la capacidad para ‘salir del asunto’ con digresiones en varios niveles y la vez dar la

impresión de continuidad, a pesar de las digresiones; ya los *Intermezzi* muestran como Schumann absorbe los procedimientos estructurales de Jean Paul para criticar las convenciones musicales de finales del siglo XVIII y principios del XIX, incluido las instituciones y personalidades que mantenían esas convenciones.

Carnaval, el Op. 9 de Schumann, es el protagonista absoluto del tercer capítulo. Aquí vemos como, partiendo de conceptos cimentados en las dos obras del capítulo anterior, Schumann crea una de sus obras más ricas y complejas, y una de las más populares. En *Carnaval*, un ciclo de 21 piezas, Schumann redefine convenciones, transciende las fronteras entre lo clásico y lo popular, satiriza grandes géneros, mezcla realidad y ficción al utilizar personas reales y nombrar Chopin y Paganini a dos piezas, juega con la relación entre letras del alfabeto y notas musicales a modo de puzle, reflexiona y comenta sobre lo que va sucediendo, todo ello al más puro estilo Jean Paul.

El siguiente capítulo se titula ‘Higher and Lower Forms’, y aquí Reiman muestra como algunas piezas de Schumann juegan con la forma sonata - una forma sofisticada - y, por ejemplo, el vals – un género popular. La autora, como en los demás capítulos, traza un paralelismo entre Jean Paul y Schumann, al demostrar cómo los dos artistas glorifican formas ‘altas’ del pasado distante - narrativas clásicas como el *Bildungsroman* (novela de formación) en Jean Paul, la forma sonata en Schumann - para, entre otras cosas, desafiar el estereotipo romántico. Ambos creadores no rechazaban la herencia de los autores clásicos, pero al explorar y reconstruir las formas clásicas hicieron una severa crítica de la relación superficial y estéril que la sociedad de entonces mantenía con éstas formas.

Uno de los resultados, fruto de este choque entre la admiración de estructuras clásicas y la necesidad de expresarse a través de un lenguaje romántico, fue la creación en Jean Paul y Schumann de los llamados ‘oasis idílicos’, el objeto del último capítulo. Siendo Schumann propenso a escribir largas obras de difícil recepción para el público, Reiman analiza el origen de algunas de sus obras más cortas, y las relaciona con algunos de los textos también cortos del generalmente prolijo Jean Paul, mostrando cómo los idilios del escritor tienen también una contrapartida en Schumann.

El trabajo de Reiman es un ejemplo de como la musicología puede integrar distintos abordajes, que antaño estaban separados y poco a poco se aproximaron, para ahondar en el entendimiento de la obra de Schumann. Su libro es un ejemplo de cómo los estudios sobre la narrativa musical, que a su vez utilizan conceptos de la crítica literaria, se pueden mezclar con ciertos aspectos del análisis formal para lograr una visión más amplia de las distintas fuerzas en juego en la creación musical, todo esto en el contexto específico de Jean Paul y la obra para piano de Schumann.

El libro de Reiman ha sido de capital importancia para mi Tesis, y hay algo cuya importancia creo conveniente volver a enfatizar: el hecho de que Reiman ha leído las principales novelas de Jean Paul. Que yo sepa, es la primera vez que esto sucede en la musicología, debido posiblemente a que Jean Paul ocupa un lugar marginal en la literatura desde hace mucho tiempo: el mismo Schumann, siempre empeñado en situarle junto a los grandes creadores de la historia, fue testigo en vida de cómo el entusiasmo por el escritor declinaba rápidamente. De modo que, desde este punto de vista, Reiman inaugura con su trabajo una línea de investigación hasta entonces ignorada por los musicólogos, quienes históricamente se resisten a reconocer la capital importancia de Jean Paul para Schumann. Creo que no es arriesgado decir que si se tratara de E. T. A. Hoffmann, o Goethe, por ejemplo, en lugar de Jean Paul, los musicólogos no habrían tenido problemas en ser generosamente abundantes en sus aportaciones. Pero hay que asumir que, a pesar del juicio histórico, y muy a pesar de los académicos, Schumann estaba enamorado de Jean Paul, y explorar la magnitud de la influencia del escritor es, como poco, hacer justicia al compositor.

La presencia de Reiman será poco menos que abrumadora en el presente trabajo, debido a las razones arriba señaladas, y mi trabajo no hubiera sido posible sin el suyo. No obstante, incluso un enano subido a los hombros de un gigante puede ver cosas distintas, aunque no necesariamente mejores, que su colosal amigo. Mi aportación se puede dividir básicamente en tres clases: primero, a los ejemplos musicales recopilados por Reiman y otros autores, añado muchos otros de mi propia cosecha, basándome en los mismos criterios que les permitieron vincular a Schumann con Jean Paul en sus trabajos; segundo, incluso cuando se trata de

ejemplos aportados por otros, en muchos casos ofrezco un punto de vista distinto, una interpretación que a veces refuerza y otras tantas difiere bastante de las suyas.

Por último, en todos los casos seleccionados elaboro la que juzgo ser mi mayor contribución a la comunidad interesada en el vínculo entre literatura y música: una metodología analítica que permita la comprensión de dicho vínculo a todas aquellas personas que no dispongan de conocimientos específicamente musicales.

Como es lógico, la literatura musical está pensada por y para su gremio, como ocurre con todas las áreas del conocimiento. Considero que esta manera de proceder, absolutamente natural, puede suponer un problema de gran envergadura cuando se trata de un trabajo de corte multidisciplinar, ya que este tenderá, en su terminología, por ejemplo, hacia la rama de especialidad del autor. ¿Cómo lograr que un trabajo sobre Jean Paul y Schumann sea atractivo y comprensible tanto para literatos como para músicos? Más ambicioso aún, la idea de que la presente Tesis sea atractiva y comprensible para todos aquellos que tienen interés en el tema propuesto, independiente de su bagaje literario y musical, es la que ha guiado mis esfuerzos, y dónde espero haber hecho una contribución provechosa a los lectores.

1.3 Justificación

Como hemos visto en la revisión bibliográfica, Robert Schumann está considerado uno de los grandes compositores de la historia, ocupando un lugar prominente en el panteón de los grandes creadores de la humanidad. Su obra es constantemente tocada y grabada, sus partituras son constantemente re-editadas, y la complejidad de su pensamiento y obra da lugar a un número creciente de estudiosos fascinados por las múltiples dimensiones de su legado. Su profunda humanidad conecta de manera misteriosa con todos nosotros, logrando esa conexión a menudo imposible de descifrar, pero siempre palpable emocionalmente.

Aunque tengo la impresión - y voy a resaltar que este no es mi terreno - de que Jean Paul no ocupa un lugar equivalente en la historia de la literatura, o al

menos no parece tan presente en el día a día del mundo literario como lo es Schumann en el musical, el innegable impacto del escritor sobre el compositor merece más atención por parte de los académicos.

Como ya he mencionado en el capítulo anterior, el trabajo de Reiman es el primero que analiza realmente de cerca la obra de Jean Paul en relación a algunos ciclos para piano de Schumann, ya que la autora ha leído las principales novelas del escritor. También hice referencia al comienzo de la Tesis a la problemática que supone utilizar un lenguaje demasiado técnico para explicar el vínculo entre literatura y música. Creo que, aunque este trabajo siguiera esta misma línea especializada de investigación, estaría justificado, ya que un punto de vista nuevo siempre es bienvenido, e incluso aplicar el mismo punto de vista de otro autor sobre otras obras, aún no estudiadas, sería válido.

Por otro lado, creo honestamente que la idea de intentar que un análisis musical que demuestre la relación entre Jean Paul y Schumann sea asequible para todos, músicos o no, ya justifica este trabajo. Hay muchos estudios que demuestran cómo la asistencia del público a los conciertos de música clásica va en descenso, tanto a nivel global como en España.⁴⁹ En este contexto, no me interesa hacer un trabajo endogámico más, algo que probablemente aportaría algo interesante, pero a un público que, por otro lado, ya está involucrado en la música clásica. Es importante, y mi deber como músico, intentar acercar la música clásica al público, y no solamente quedarme sentado esperando que la gente se sienta fascinada por una música que, por razones que podemos lamentar o no, les resulta demasiado hermética. Los músicos no la sentimos así, sino cercana y viva, y creo que un abordaje más *humanístico*, en su sentido más amplio, es no solamente deseable, sino necesario a un área del conocimiento que se denomina como tal.

⁴⁹ Ver, por ejemplo, el *Anuario de Estadísticas Culturales en España* (AEC) de 2013, y la *Encuesta de Hábitos Culturales* (EHC) de 2010-2011. Podemos leer, en el primer estudio, que en la temporada 2010-2011 la afluencia de público cayó un 0,7% respecto a períodos anteriores, hasta llegar a que sólo el 7,7% de la población total acudió a conciertos de música clásica ese año. Agradezco a mi amigo José María Álvarez Muñoz estos datos, presentes en su magistral Trabajo Final del Máster, *La actividad coral como herramienta regeneradora para la música clásica*, para la Universidad Autónoma de Madrid.

Sin embargo, eso no quiere decir que este trabajo carece de interés para el especialista musical. Aunque seguramente muchas de mis explicaciones musicales les resulten evidentes y probablemente demasiado simples, el hecho de aportar nuevos ejemplos de la obra de Schumann a la cuestión también justifica el trabajo. Además, dado que tampoco hay que suponer que todos los músicos disponen de un amplio catálogo de herramientas analíticas - por experiencia sé que no es así -, un abordaje más didáctico también puede ser útil para ellos.

Por último: veremos más adelante que el mismo Schumann defendió siempre una estrecha conexión entre literatura y música, incluso pagando un alto precio por ello. En su libro sobre la historia de la técnica pianística, Luca Chiantore hace hincapié en la importancia de ahondar en la *Ur-Technik*, la ‘técnica original’ del piano, la que se practicaba cuando se escribieron las obras. Una problemática que viene a flanquear y complementar otros abordajes historicistas anteriores, como la del ‘texto original’ (*Ur-Text*) y la del ‘sonido original’ (*Ur-Ton*).⁵⁰

En una época en que los estudios filológicos de los textos musicales y el uso de los instrumentos antiguos se unen, con trabajos como el de Chiantore, a la búsqueda de una técnica de ejecución más acorde con sus orígenes, ahondar en la relación entre Schumann y Jean Paul no es solamente una cuestión de inclinación personal, sino de rigor histórico.

1.4 Objetivos

El principal objetivo del trabajo es mostrar cómo la obra temprana de Schumann, escrita para piano y publicada en década de los años 30 del siglo XIX, está marcada por el estilo literario de Jean Paul. Siendo así, el trabajo procura evaluar hasta qué punto Schumann ha adoptado las estrategias narrativas del escritor.

⁵⁰ CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza, 2002 (2ª ed.), p. 14.

Anteriores trabajos en esta línea, algunos bastante extensivos como el de Erika Reiman,⁵¹ se han centrado en una selección de piezas de Schumann para establecer el vínculo entre música y literatura. He encontrado apoyo en dichos trabajos con el objetivo de hacer un repaso que incluya de manera exhaustiva la producción de Schumann en el período cronológico citado.

Por otro lado, la bibliografía relativa al vínculo entre Schumann y Jean Paul deja en evidencia la falta de estudios en lengua española, de modo que hacer una aportación en este campo también se cuenta entre los propósitos del trabajo. Dentro de ese marco, la presente Tesis también pretende ampliar la figura de Jean Paul en el ámbito de los estudios musicales.

Una de las limitaciones de los trabajos analítico-musicales es que sólo son asequibles a los que poseen la formación técnica necesaria para entender el discurso y la terminología empleada. Es lógico que sea así, obviamente el especialista escribe para su gremio, y yo hubiera hecho lo mismo si no fuera este un trabajo de corte multidisciplinar.

La presente investigación fallaría en su propio fundamento si no lograra llegar de manera eficaz a todas las partes implicadas, literatos y músicos. Considero, y veremos como el propio compositor también así lo veía, que la música de Schumann está en deuda con la literatura, y es el gran objetivo de la Tesis disminuir la brecha entre los dos colectivos involucrados, sin que el análisis musical sea un obstáculo.

1.5 Hipótesis

La influencia de Jean Paul sobre Schumann ya ha sido investigada desde varios puntos de vista, como he mencionado antes. Dicha influencia ha quedado en evidencia en ciclos para piano como *Papillons*, *Carnaval*, y *Davidsbundlertänze*, por ejemplo.

⁵¹ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*

Muchos de los procedimientos musicales de Schumann no fueron entendidos en su momento, y en su caso, distintamente a de otros grandes compositores, es muy difícil encontrar referentes musicales a partir de los cuales hubiera podido gestar su estilo personal. La primera hipótesis con la cual trabajaré es la de que esa originalidad tiene su origen en las influencias literarias que recibió, en particular de Jean Paul, antes que en la música a la cual estuvo expuesto en su juventud.

La segunda hipótesis hacia la cual se orienta este trabajo es que esa influencia se puede detectar en aquellas obras para piano de Schumann que fueron hasta ahora poco estudiadas (o no estudiadas en absoluto), y que aparentemente no guardan relación con Jean Paul. Parto de la premisa de que una influencia tan poderosa como la del escritor encuentra salida de manera inevitable en la obra de Schumann, e incluso en obras con referencias directas a otros escritores, como ocurre con la *Kreisleriana*, un título que remite a E. T. A. Hoffmann, podemos detectar la presencia de Jean Paul.

Una tercera hipótesis es que los rasgos estilísticos de Jean Paul estudiados se manifiestan en Schumann de manera similar, en el siguiente sentido: si Jean Paul utiliza con frecuencia los mismos recursos formales para burlarse de las situaciones pomposas, por ejemplo, cabe formular la hipótesis de que Schumann también repita ciertos aspectos musicales para hacer lo mismo. Sin embargo, también hay que considerar la posibilidad de que, aunque Schumann repita las mismas estructuras musicales para expresar un rasgo literario, como la citada burla de lo pomposo, por ejemplo, eso no necesariamente implica que vaya a hacer lo mismo respecto a otras estrategias narrativas. En este sentido, mi hipótesis es que su abordaje será homogéneo, es decir: utilizará las mismas herramientas musicales para plasmar musicalmente un determinado recurso literario de Jean Paul.

1.6 Metodología

La metodología de la presente investigación se basa en un proceso acumulativo que ponga de manifiesto el impacto de la literatura en general, y de Jean Paul en particular, en el desarrollo personal y artístico de Schumann.

En primer lugar, se ha hecho un repaso de la recepción de la música de Schumann, tanto en su época como posteriormente. Se han utilizado principalmente cartas y críticas musicales como fuente para comprobar la reacción del público de la época.

Observado que dicha recepción se cuenta entre las más negativas de la historia de la música, llegando incluso a la hostilidad, el siguiente paso ha sido ahondar en las características del estilo temprano de Schumann. Una vez descrito el singular estilo del compositor, el paso más lógico es buscar sus precedentes musicales, aquellas obras y compositores que le proporcionaron los cimientos para construir el suyo.

No encontrando, sorprendentemente, tales vínculos, y partiendo de la premisa de que Schumann no puede haber gestado su estilo desde el vacío, se procedió entonces al estudio de su relación con la literatura. Para ello, se hizo un repaso a las actividades literarias del compositor que, aunque abarca toda su existencia, está centrado principalmente en su infancia y juventud, siendo éstas etapas las que ponen los cimientos para el estilo temprano analizado. Cartas, poemas, ensayos, diarios, son algunos de los documentos de Schumann utilizados para apoyar esta parte de la Tesis.

A continuación, y habiendo visto la capital importancia de la literatura para Schumann, en términos generales, el siguiente paso fue estudiar su vínculo particular con Jean Paul, a través de documentos y testimonios que demuestran que el escritor ha dejado una huella profunda en la formación del carácter del joven compositor, sentando posiblemente las bases para un estilo original que, como habremos visto, no tiene precedentes musicales identificables.

Vista la extraordinaria identificación de Schumann con Jean Paul, seguidamente se ha realizado una revisión de las principales características del estilo del escritor, detallando aquellas estrategias narrativas que serían utilizadas por Schumann en su música.

Dentro de las peculiaridades del estilo de Jean Paul, un capítulo ha sido dedicado a su relación con la música, ya que considero que ese ha sido uno de los puntos fundamentales para la identificación de Schumann con el escritor: ambos se expresaron, durante todas sus vidas, a través tanto de la literatura como de la música, en un vínculo único en la historia de ambas artes. Para dicho capítulo, se han utilizado fragmentos con temática musical de la novela *Flegeljahre*, la que tuvo mayor influencia en la formación de Schumann, y que le acompañaría hasta el final de sus días.

Finalmente, habiendo entrelazado los hilos que unen a Schumann con Jean Paul, y ambos con la literatura y la música, se pasará a la parte analítica de la investigación, en la cual se demuestra cómo las estrategias narrativas de Jean Paul son expresadas por Schumann en su música. Para tal tarea, se han utilizado ejemplos de partituras, así como una metodología gráfica que permite, de manera sencilla, visualizar lo que se pretende exponer. Tal método visa, como ya ha sido expuesto, hacer asequible este análisis musical incluso para quienes no disponen de formación específica en este campo.

2. Schumann: la recepción de su música

Höre Robert, willst Du nicht auch einmal etwas Brillantes, leichtverständliches componieren, und Etwas das keine Ueberschriften hat, sondern ein ganzes zusammenhängendes Stück ist, nicht zu lang und nicht zu kurz? ich möchte so gerne Etwas von Dir haben öffentlich zu spielen, was für das Publikum ist.⁵²

La persona que escribe estas suplicantes líneas a Schumann es Clara Wieck, quien, para entonces - en el año 1839 -, era ya una renombrada pianista. Su relación con Robert Schumann en este momento no era solamente profesional, ni mucho menos: al año siguiente se casarían, después de una lucha de varios años en los juzgados, dado que el padre de ella se oponía vehementemente a la unión. Quizá la carta sea uno de los documentos más representativos de la recepción que tuvo la música de Schumann en su momento. ¿Qué puede el compositor esperar del público general, cuando incluso una mujer que le ama a punto de enfrentarse legalmente a su propio padre, y con todos los medios posibles para divulgar su música, tiene que implorar por una composición que, por una vez, sea *fácil de entender*?

Pedir que Schumann escriba algo brillante y fácil de escuchar es lógico; no hay nada reprochable en hacer alguna concesión al público y sus aplausos serán bien recibidos por el intérprete. Que no lleve ningún título también es comprensible, ya que al poner nombres como *Kreisleriana*, *Phantasiestücke*, o *Davidsbündlertänze* a sus ciclos, Schumann implica que sería conveniente para el oyente estar al tanto de las conexiones, literarias u otras, que pueden estar ocultas en su música. Él cuenta con que el público sea su cómplice en este entramado, de modo que no basta con que el mismo esté dispuesto a navegar por su intrincada música; Schumann espera, además, que éste lea a Jean Paul, por ejemplo.

Tampoco la petición de Clara para que su futuro esposo componga algo que no sea ni muy largo ni muy corto es especialmente inaudita. Aunque no hubiese

⁵² SCHUMANN, Robert: *Briefwechsel: Clara und Robert Schumann*. Eva Weissweiler (Ed.), Basel, Stromfeld/Roter Stern, 1984, p. 469 (citado y traducido por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 157: “Listen, Robert, won’t you compose something brilliant and easy to understand for once, something with no titles, one whole coherent piece, not too long and not too short? I would so love to have something of yours to play in public, something that’s written for the audience.”).

ninguna connotación extra-musical en sus piezas, el que éstas sean excesivamente largas o cortas supone un problema para cualquier oyente. Los números que componen el ciclo *Papillons*, por ejemplo, son tan breves que parece que uno está escuchando un aforismo tras otro; y no hay tiempo de procesar la información de cada uno. En el otro extremo, el ciclo *Novelletten* se parece a una novela de Jean Paul: por interesante que sea, es necesario una buena dosis de disposición, y tiempo, para poder abarcarla.

Encuentro mucho más significativa que las anteriores peticiones la de que Schumann escriba *una pieza totalmente coherente*. Creo que aquí está la raíz del problema; y no tanto en lo demás. Una pieza puede no ser brillante, ni fácil; puede tener un título que haga alusión a algún libro, o estar llena de significados extra-musicales; puede además ser muy corta, o muy larga, pero la coherencia no está reñida con ninguno de estos atributos, y ni tan siquiera con una combinación de varios de ellos. Clara no estaba sola en su dificultad para encontrar sentido a las piezas de Schumann, pero antes de ahondar en la cuestión creo conveniente aportar una breve biografía de su marido. ¿Quién es este creador que pasó de concebir obras supuestamente incoherentes - si acaso el reproche más grave a una obra de arte - a ser considerado uno de los grandes compositores de la historia?

Robert Schumann nace el 8 de junio de 1810 en la ciudad sajona de Zwickau, situada a 80 kilómetros de Leipzig, al Este de Alemania. Su padre, August Schumann, es librero y editor y tiene con su hermano Friedrich una librería-editorial en Zwickau. Robert, el benjamín de cinco hijos, entra en contacto por primera vez con el que se convertiría en su escritor favorito, Jean Paul, en la biblioteca de su casa. En lo que a la música se refiere, August apoya entusiasmado a su hijo pequeño, al comprobar su evidente sensibilidad y talento. Con frecuencia le regala partituras, atriles, e incluso un excelente piano de cola vienés. Robert actúa de manera recíproca y, todos los días después de la cena, se sienta al piano para deleitar a su padre con sus interpretaciones.

Cuando August fallece, a los 53 años, cuenta Schumann con quince años y la responsabilidad de su educación recae entonces en su madre. Christiane Schumann también estimula a su hijo en sus afanes creativos, pero por otro lado le obliga a

comenzar, al terminar el instituto, los estudios de derecho en la Universidad de Leipzig. Schumann no tiene claro todavía qué rumbo tomar con su vida, pero al menos sabe que no quiere hacerse abogado. En cuanto se matricula en la Universidad aprovecha para hacer un viaje de peregrinación a Bayreuth para visitar los lugares donde vivió Jean Paul, así como su tumba. Tal viaje tiene lugar en 1828, y Schumann escribe a su hermano Julius: “Acabo de volver de la famosa casa Rollwenzel, donde Jean Paul entró y salió durante 26 años.”⁵³ Bastan solamente dos semestres para que este adolescente inquieto se aburra con Leipzig y logre convencer a su madre de que será mejor que se traslade a Heidelberg. Un cambio muy conveniente para él, entre otras cosas porque allí está más distante del yugo protector de su madre, así como de su familia y el círculo de amigos de Zwickau.

En abril de 1830 ocurre algo que cambiará el destino del poco entusiasmado estudiante de derecho: en un viaje a Frankfurt escucha a Paganini, virtuoso italiano del violín. Su manera de tocar impresiona profundamente a Schumann, quién en el verano de 1830 comunica a su madre que ha decidido dedicarse a la música. Ésta acude a Friedrich Wieck, famoso pedagogo de Leipzig, para que le aconseje sobre su hijo. El profesor accede a trabajar con Schumann desde que la madre logre que su hijo abandone la “calurosa” Heidelberg, lugar que “alienta todavía más su fantasía”, y que vuelva a “nuestra fría y sosa Leipzig”. Cumpliéndose tales condiciones, Wieck asume el compromiso de convertir al joven Robert, “por su talento y fantasía, en el plazo de 3 años, en uno de los más grandes pianistas vivos.” No hay lugar para dudas respecto a tan ambiciosa declaración, al menos respecto al talento pedagógico del maestro: “La prueba está en mi hija de once años, a quien justo ahora empiezo a presentar al mundo.”⁵⁴ La niña prodigio es Clara, y para cuando Schumann se instala en casa de los Wieck, en octubre de 1830, ninguno de los tres puede ni remotamente imaginar lo que les depara el futuro.

⁵³ SCHUMANN, Robert: *Jugendbriefe*. Clara Schumann (Ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885. p. 19 (citado por GECK, Martin: *Robert Schumann. Hombre y músico del Romanticismo*. Clara Corral Martínez (Trad.), Madrid, Alianza, 2014, p. 39).

⁵⁴ LITZMANN, Berthold: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*. vol. I. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902, p. 21 (*Ibid.*, p. 47).

La relación entre profesor y alumno no es la mejor, y además el interés de Schumann por los métodos estrictos de Wieck declina poco a poco. Mientras continúa en Leipzig (entre otras cosas porque su precaria situación económica no le permite moverse), su carrera como compositor arranca, y publica su primera obra, las *Variaciones Abegg*, en 1831. Por otro lado, ya en 1832 Schumann empieza a experimentar problemas con su mano derecha. Incluso hoy en día no está del todo claro cuál fue exactamente el problema, o las causas. La teoría más aceptada es que Schumann habría abusado de extravagantes métodos de estudio, en particular de un dispositivo ingeniado para supuestamente fortalecer los dedos más débiles de la mano. Sin embargo, las clases con Wieck continúan, y Schumann intenta todo lo posible para salvar una carrera que no empezado todavía. Toma baños de calor, moja la mano en alcohol, la envuelve con un vendaje con emplasto de hierbas, prueba con homeopatía, y hasta realiza un tratamiento con electricidad. Nada funciona.⁵⁵

Lo que sí funciona cada vez mejor es la composición, y entre los años 1832 y 1834 Schumann publica varias obras para piano. Este último año también es testigo de la fundación de la *Neue Zeitschrift für Musik*, un magacín de crítica musical dirigido por Schumann que le servirá, sobre todo, para fusionar sus dos pasiones, la música y la literatura. Wieck apoya la publicación y es parte del proyecto, pero, al fin y al cabo, ésta es un elemento más que aleja a su alumno del piano. ¿Hay algo, además de la composición y las tareas de editor y crítico, que pueda trastocar más todavía el plan inicial y la relación entre Wieck y Schumann?

Sí lo hay: Robert empieza a fijarse en Clara, quién ya tiene entonces 15 años, y ésta le corresponde. Empezando con el primer beso, en noviembre de 1835, la pareja entrará en una larga y extenuante pugna con Wieck para mantener su relación. Se casan el 12 de septiembre de 1840, no por el ansiado permiso del padre de ella, quien hasta entonces había puesto todos los obstáculos imaginables, incluyendo acusar a Schumann en los tribunales de insolvente y alcohólico, sino

⁵⁵ Es posible que Schumann sufriera de “disonía focal”, un fenómeno que consiste en que determinadas partes del cerebro, por estar sobreactivadas, bloquean la musculatura y alteran la interacción entre cerebro y mano. Nunca lo sabremos, dado que tal enfermedad no estaba diagnosticada en la época.

por orden de un juez.

Para cuando se celebra el enlace matrimonial, la carrera de pianista está descartada hace tiempo para Schumann. Algunas cosas no cambiarán nunca en su vida, como los problemas con su mano, pero otras lo harán: Schumann, a partir de su matrimonio, será cada vez más reconocido como compositor, y Wieck, su suegro a regañadientes, expresará su deseo de hacer las paces y olvidar el pasado. La *Neue Zeitschrift für Musik* contará con el compositor al frente hasta 1844, diez años después de su fundación. Después de eso, Schumann vivirá poco más de una década, falleciendo el 29 de julio de 1856. Pasó sus dos últimos años en una institución mental en Endenich, Alemania, donde ingresó voluntariamente después de un intento de suicidio. Su entusiasmo por Jean Paul permaneció intacto hasta el final.

Compositor fecundo, sus 46 años de vida fueron suficientes para dejar un legado impresionante por su variedad y calidad, incluyendo numerosas obras para piano (*Papillons*, *Carnaval*, *Estudios Sinfónicos*, *Kreisleriana*, *Fantasía*), 260 canciones (*Liederkreis* op. 24 y op. 39, *Dichterliebe*), 4 sinfonías, música de cámara, una ópera (*Genoveva*), obras para coro solista y con orquesta, conciertos para piano, violín, y violoncelo, entre otras obras menores. Contemporáneo de algunos de los más importantes compositores del siglo XIX, tales como Chopin, Liszt, Mendelssohn, Brahms, Verdi, y Wagner, muchos consideran que su figura representa el Romanticismo en todo su esplendor. Cada aspecto del espíritu romántico estaba reflejado en Schumann: era introspectivo, idealista, íntimamente conectado espiritualmente con los aspectos literarios de la época, un innovador, crítico, propagandista de lo nuevo, y un gran compositor.⁵⁶

Es curioso que hoy en día se opine que Schumann reflejaba, más que ningún otro compositor, los múltiples aspectos del Romanticismo; por lo menos hasta 1840, límite temporal para la presente Tesis, parece que nadie del entorno de Schumann se percató de ello. Como recuerda Daverio, una y otra vez encontramos en la literatura temprana sobre Schumann adjetivos como “bizarro”, “excesivo”,

⁵⁶ SCHONBERG, Harold C.: *Op. cit.*, p. 172.

“excéntrico”, “caprichoso” y “arbitrario”.⁵⁷ La carta de Clara que abre este capítulo es de 1839 y, para entonces, la por otro lado no muy amplia reputación de Schumann como compositor ya estaba bien establecida, aunque existen muchas maneras de labrarse una reputación.

Ya hemos visto que en 1831 se publica las *Variaciones Abegg*, el op. 1 de Schumann. El año siguiente sale a la venta otro ciclo suyo para piano, *Papillons* op. 2.⁵⁸ El 25 de abril de 1832 Schumann escribe a Hummel, afamado pianista y compositor, solicitando su opinión respecto a estas dos primeras publicaciones. Hummel reconoce el talento del debutante, pero observa que hay demasiados cambios de armonía, lo que hace que la música sea menos comprensible. Además, encuentra su originalidad algo bizarra, y recomienda a Schumann no convertir estas características en su estilo habitual, dado que no son compatibles con la belleza, libertad y claridad que caracterizan las composiciones bien planificadas.⁵⁹ Quizá no sea una exageración muy grande decir que, resumiendo, Hummel encuentra los opus 1 y 2 de Schumann originalmente incoherentes. Pero conviene poner la situación en perspectiva.

Nacido en 1778, Hummel⁶⁰ es uno de los artífices, junto a su contemporáneo Beethoven, ocho años más joven, de la transición en música entre el Clasicismo y el Romanticismo. Sin embargo, una cosa es derivar poco a poco hacia el estilo romántico partiendo de una formación clásica, y otra muy distinta entregarse a los arrebatos de la primera generación romántica, Schumann principalmente. Podemos decir que era previsible la reacción de Hummel; para él la tempestad romántica debe

⁵⁷ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald of a 'New Poetic Age'*. New York, Oxford University Press, 1997, p. 137.

⁵⁸ El término ‘op.’ es la abreviatura de ‘opus’, latín para ‘obra’. Cuando un compositor publica por primera vez, su trabajo llevará el op. 1 como número de catálogo. Es posible publicar varias piezas autónomas a la vez, que compartirán entonces el número de opus. Las *Drei Romanzen* de Schumann, por ejemplo, fueron su publicación número 28, de ahí que la primera romanza sea op. 28 nº 1, la segunda op. 28 nº 2, y la última, op. 28 nº 3. La mayoría de los compositores tienen sus obras organizadas según número de opus, pero no todos: Mozart, Haydn, Bach, y Schubert, están entre los compositores que cuentan con un sistema distinto de catalogación.

⁵⁹ JENSEN, Eric Frederick: *Op. cit.*, p. 60. Carta del 26 de mayo de 1832 de Schumann a su madre, en la cual cita varios fragmentos de la carta que le enviara Hummel dos días antes.

⁶⁰ Johan Nepomuk Hummel (1778-1837) fue uno de los más conocidos pianista, compositor y director de orquesta de su tiempo. Estudió, entre otros, con Mozart, el cual, impresionado con sus dotes pianísticas, solicitó darle clases.

de ser más disciplinada. Quizá se delate al vincular belleza, libertad y claridad con una buena planificación, ya que este es un precepto que encaja perfectamente con el Clasicismo, pero no tanto con la propuesta romántica de Schumann.

El envío de sus dos primeras obras a Hummel no es único, Schumann lógicamente hizo más por darse a conocer y trabajó diligentemente para promoverse, enviando copias de sus partituras a los editores de publicaciones musicales alemanas. Para ser reconocido, el apoyo de periódicos tales como *Iris* o *Allgemeine Musikalischer Anzeiger Wien* era fundamental. Este último, en una reseña anónima publicada el 28 de junio de 1832, de los opus 1 y 2, alaba la originalidad de Schumann, y declara que el compositor había creado un mundo nuevo ideal, en el cual se divierte jugando, a menudo de una manera original y bizarra.⁶¹ Será la crítica más halagadora que recibirá el compositor, aunque Gottfried Weber in *Cäcilie* and Ernst Ortlepp in *Der Komet* también tendrán elogios para lo que hay de novedoso en los estrenos de Schumann.⁶²

Entre los que conocen personalmente a Schumann, la estima personal que seguramente le profesan no les pone en mejor posición para entender su nuevo mundo ideal. Después de una interpretación privada de *Papillons* para sus profesores de piano y composición, Friedrich Wieck y Heinrich Dorn, y algunos amigos, Schumann escribió en su diario que los asistentes, incapaces de asimilar los rápidos cambios, se miraban desconcertados.⁶³ Uno solo puede imaginar la frustración de Schumann en tal contexto al ver que las mismas características que distinguían sus obras de las demás, y de las que estaba orgulloso, eran la causa de un rechazo bastante generalizado. Schumann cuenta a su madre que, al crear *Papillons*, sintió que había quedado manifiesta cierta independencia, pero resalta que esta misma independencia sobretodo confundía a los críticos.⁶⁴

⁶¹ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 88.

⁶² JENSEN, Eric Frederick: Op. cit., p. 100.

⁶³ Entrada del 28 de mayo de 1832. SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I: 1827-1838*. Georg Eismann (Ed.), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971, p. 399 (citado por JENSEN, Eric Frederick: Op. cit., p. 100).

⁶⁴ Carta del 3 de mayo de 1832, en SCHUMANN, Robert: *Der Junge Schumann: Dichtungen und Briefe*. Alfred Schumann (Ed.), Leipzig, 1917, p. 230 (*Ibidem*).

De todos los críticos de la época, Schumann estaba especialmente interesado en lograr el aprecio de Ludwig Rellstab, el editor del mencionado *Iris*, debido a que Rellstab tenía fama de ser íntegro e independiente en sus opiniones, cultivando un modesto discernimiento. El crítico mantenía correspondencia con Schumann, pero eso no sirvió de mucho para que encontrara algo que alabar en su música; de hecho, quizá incluso el que mantuviesen correspondencia haya jugado en contra de los intereses del compositor. Es tristemente interesante observar la progresión de Rellstab en relación a las primeras publicaciones de Schumann, ya que aquél estaba en una posición privilegiada para entender las piezas, habiendo el compositor revelado información de primera mano en sus cartas.

El tema de las *Variaciones Abegg*, el op. 1, está construido sobre una secuencia de notas derivada del nombre *Abegg*, algo que fue motivo de burla del crítico quién, además, encontraba el tema monótono.⁶⁵ Respecto a las implicaciones programáticas del op. 2, *Papillons*, Rellstab opinaba que el vínculo del ciclo, explicado por Schumann, con el final de la novela *Flegeljahre*, de Jean Paul, era simplemente innecesario. La tercera publicación, los *VI Etudes d'après des Caprices de Paganini*, fue directamente descartada. Dado que se habían utilizado, como el nombre indica, piezas de otro compositor como base para la elaboración, Rellstab, no captando en absoluto la naturaleza de la obra, escribió que Schumann no había hecho más que un arreglo, no una composición original.

Para cuando Schumann publica el op. 4, los *Intermezzi*, la paciencia de Rellstab se ha agotado, y no duda en dejar claro que cree honestamente que el compositor va por el camino equivocado. Para Rellstab, las modulaciones, los ritmos intrincados de la música de Schumann son antinaturales. Nada menos que de ir contra natura le acusa Rellstab; parece que la música de Schumann se ha convertido en una clase de abominación. Pero todavía puede salvarse, si Schumann decide enderezarse y coger otro camino.⁶⁶ El juicio de Rellstab llevó a Schumann a escribir a su madre y contárselo, ya que sospechaba que ella se enteraría de todos

⁶⁵ Las notas son La (A), Si bemol (B), Mi (E), Sol (G) y Sol (G). Volveré sobre esto más adelante.

⁶⁶ SCHUMANN, Robert: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Martin Kreisig, (Ed.), Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1914, (5ª ed.), p. 451 (citado por JENSEN, Eric Frederick: *Op. cit.*, p. 100).

modos. Quizá para convencer antes a sí mismo que a su madre, le dice que cada uno debe seguir su propio camino, y que la oposición le fortalece.⁶⁷ Efectivamente, Schumann seguirá su propio camino y es Rellstab quién será rescatado del olvido póstumo gracias a él, pero en aquél momento nadie lo intuiría.

Otro crítico, Gottfried Wilhelm Fink, también editor del influyente *Allgemeine Musikalische Zeitung*, mostraría una animosidad casi feroz a la música de Schumann, convirtiéndose en un tenaz oponente suyo. Después de escribir Schumann insistentemente al periódico preguntando las razones del mutismo respecto a sus obras, Fink publica en 1833 una crítica de los opus 1, 2, 3 y 5. Bastante extensa, la reseña muestra que el crítico ni entiende ni tiene simpatía alguna por las piezas. Después de eso, las obras de Schumann serán simplemente ignoradas.⁶⁸

Pasamos al verano de 1838 en el que Moritz Hauptmann, compositor y teórico, tiene el privilegio de escuchar privadamente a Schumann que le interpretó varias de sus composiciones. No se sabe cuáles fueron las piezas escuchadas - para entonces Schumann ya cuenta con una docena de obras en su catálogo - pero Hauptmann, al año siguiente, las describe como bonitas y curiosas menudencias, piezas a las que les falta un punto central claro, aunque tienen otras cualidades.⁶⁹

Decir que a las obras de Schumann les falta un *punto central* es obviamente un error y sólo quiere decir que Hauptmann y Schumann buscaban cosas diferentes. Quizá se pueda comparar con un pintor conservador que acusa a Picasso de no mantener la perspectiva tradicional, cuando la fuerza del cubismo no reside ahí. Mejor diríamos: no reside ahí si miramos desde un ángulo tradicional; y justamente reside ahí si lo miramos de otra forma. Como sucediera con otros oyentes de corte conservador, Hauptmann probablemente esperaba de Schumann algo que éste no le puede dar: un vínculo claro con las tradiciones clásicas, con las cuales aquél estaba

⁶⁷ Carta del 19 de marzo de 1834. SCHUMANN, Robert: *Der Junge Schumann...* *Op. cit.*, p. 248 (*Ibidem*).

⁶⁸ JENSEN, Eric Frederick: *Op. cit.*, p. 100.

⁶⁹ Carta del 13 de febrero de 1839. HAUPTMANN, Moritz: *Letters of a Leipzig Cantor*. 2 vols. New York, 1972, I, p. 198 (citado por JENSEN, Eric Frederick: *Op. cit.*, p. 143).

familiarizado. Hauptmann criticaría no solo a Schumann sino a todo el movimiento musical romántico, alegando que su característica principal es una supuesta ausencia de forma.⁷⁰ Como recuerda Jensen, de críticas similares fueron víctimas los escritores románticos alemanes, particularmente Jean Paul y sus novelas.⁷¹

Aunque ahora nos parezca absurdo criticar a Schumann por no usar los modelos de Mozart, por ejemplo, la idea de que los compositores románticos no estaban dispuestos (Hauptmann incluso opinaba que, más que indisposición, había ignorancia) a seguir los pasos estructurales del Clasicismo, creando obras carentes de forma, ha prevalecido por bastante tiempo. Kathleen Dale escribía en 1952 que los dones de Schumann no eran los mismos que los de un dotado arquitecto, y en consecuencia a sus sonatas (el género clásico por excelencia) les falta una estructura compacta, un plan bien definido concebido desde el principio.⁷² Más adelante veremos que Schumann justamente veía en el pasado una de las claves para gestar su visión de una nueva era poética, lo que sucede es que sus caminos hacia esa fusión son radicalmente sutiles; pero existen.

Incluso Carl Kossmaly, seguidor de Schumann, escribiría en 1844 a respecto de la *Phantasie* op. 17:

No se podría apenas exagerar más lo excéntrico, arbitrario, indefinido y amorfo. [...] El compositor nos recuerda - por utilizar un símil - a un hombre rico y poderoso, que se aparta del mundo de manera egocéntrica y con mucha obstinación, para volverse impasible ante cualquier noticia que escucha desde su altura aristocrática; y construye alrededor de sus posesiones hondas fosas, altísimos setos de espinos, e instala trampas y cepos, y se atrinchera y levanta empalizadas de tal manera que disuade a la gente de intentar conocerle mejor.⁷³

También en el extranjero las osadas armonías, las fuertes disonancias, los ritmos sincopados y las innovadores propuestas formales de Schumann eran

⁷⁰ Carta del 13 de agosto de 1844. HAUPTMANN, Moritz: *Op. cit.*, II, p. 16 (*Ibid.*, p. 154).

⁷¹ JENSEN, Eric Frederick: *Op. cit.*, p. 154.

⁷² Kathleen Dale, "The Piano Music," en ABRAHAM, Gerald (Ed.): *Schumann: A Symposium*. London, Oxford University Press, 1952, p. 46.

⁷³ KOSSMALY, Carl: *Ueber Robert Schumann's Claviercompositionen*, en la 'Allgemeine musikalische Zeitung', Leipzig, 1844, p. 20 (citado por GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 118).

percibidas por los conservadores como obras de un lunático. En Londres, el crítico del *Athenaeum*, Henry Fothergill Chorley, deja constancia de su opinión y, para él, la música de Schumann representa el arte de llenar páginas con ideas pobres, ocultando una intrínseca falta de ingenio con excentricidades. Chorley veía en Schumann la señal de que los tiempos civilizados llegaban a su fin: ¡Decadencia!, era su apocalíptico veredicto.⁷⁴

La mayoría de los críticos musicales no son precisamente conocidos por su sensibilidad o talento, así que veamos un poco la reacción de algunos conocidos de Schumann, los cuales sí pueden hacer gala de tales atributos.

La pianista y compositora Clara Wieck, posteriormente Clara Schumann, fue musa del compositor durante poco más de 20 años y podremos comprobar su influencia en la obra de Schumann en el capítulo 8 de esta Tesis. La *Sonata en Sol menor* op. 22, publicada en 1839, muestra un Schumann tratando de manejar la forma sonata de manera más tradicional, con un enfoque estructural más cercano al Clasicismo. Clara, quién probablemente deseaba que su futuro marido se inclinara más hacia este tipo de abordaje, se mostró encantada con la pieza, y escribiría a Schumann diciendo que ama la pieza tanto como le ama a él. Pero incluso bajo tanto amor se esconde una observación importante: Clara siente que la sonata expresa la esencia más íntima de Schumann, y que no es muy incomprensible.⁷⁵ No muy incomprensible. Parece que es lo mejor que puede hacer Schumann por ahora; al menos es un avance.

Más famoso aún que Clara, el pianista y compositor Franz Liszt también estaba dispuesto a divulgar la obra de su amigo Schumann. La capacidad de Liszt para hipnotizar al público con su virtuosismo queda patente en el hecho de que fue el inventor del recital de piano; esto es, conciertos en los cuales el pianista es el único protagonista. Tal concepto no existía antes; y el escenario era compartido por diversas formaciones musicales, incluyendo también a solistas en algún momento

⁷⁴ Citado por SCHONBERG, Harold C.: *Op cit.*, p. 173.

⁷⁵ LITZMANN, Berthold: *Clara Schumann, Ein Künstlerleben I*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1925 (7ª ed.), p. 186 (citado por OSTWALD, Peter: *Op. cit.*, p. 126).

dado, pero no exclusivamente. A Liszt no le hace falta más que su milagrosa técnica y un maravilloso perfil (también fue el primero en cambiar la posición del piano, para que el público pudiese apreciarlo) para encandilar a los asistentes, principalmente a las mujeres. Ahora estamos hablando del que muchos consideran ser el mayor pianista de la historia y que, además, es un gran compositor. Schumann disfruta de su amistad y admiración; y Liszt le dedica su obra más ambiciosa para piano, la *Sonata en Si menor*. Sin embargo, hasta el formidable virtuoso húngaro encuentra obstáculos en sus intentos de establecer la música de Schumann en el repertorio. Reticente a programar incluso la *Phantasie* op. 17, obra dedicada a él, o la *Kreisleriana* op. 16, Liszt explica a Schumann, en una carta del 5 de junio de 1839, que las piezas resultan demasiado difíciles al público de digerir.⁷⁶ Mucho tiempo después, en 1867, Clara también tocará en público la *Phantasie*. Será la primera y última vez que lo haga, por decisión suya.

También el compositor, pianista y director de orquesta Felix Mendelssohn, quién tenía verdadero afecto por Schumann, no encontraba mucho que elogiar en la música temprana de su amigo. Sin embargo, Mendelssohn (nacido un año antes que Schumann), entonces dueño de un poder en Alemania sólo comparable a su enorme talento, trabajó para divulgar otras composiciones de Schumann, posteriormente, como las sinfonías.

El caso más llamativo de rechazo de la música de Schumann por parte de un compositor quizá sea el del polaco Frédéric Chopin, nacido también en 1810. Chopin fue un virtuoso del piano que escribió casi exclusivamente para ese instrumento y compartía con Schumann el gusto romántico por las piezas breves, por fugaces plasmaciones de un intenso carácter. Disfrutando de un éxito como compositor inversamente proporcional al de Schumann, Chopin no tenía conflictos en descartar los modelos clásicos, como la sonata y la sinfonía. Aunque escribió tres sonatas para piano, salvo la primera, obra estudiantil, las otras dos son tan particulares que hasta Schumann opinaba que no merecían ser llamadas como tal, por interesantes que fuesen. Respecto a la sinfonía, la ópera, o el oratorio, entre

⁷⁶ Carta del 5 de junio de 1839 a Schumann en LISZT, Franz: *Briefe*. La Mara (Ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893, p. 27 (citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 137).

otras grandes formas, Chopin jamás mostró el más mínimo interés en cultivarlas, convirtiéndose en el único compositor de primera fila que no lo hizo. Es cierto que Chopin dedicó a Schumann su *Balada* op. 38, pero el gesto ha sido, más que nada, una formalidad, una cortesía profesional fruto de que Schumann le había dedicado la *Kreisleriana* op. 16.⁷⁷ Chopin no estaba interesado en las orientaciones literarias de Schumann, y menos aún en las derivaciones, hacia composiciones o escritos musicales, de las novelas de Jean Paul. De modo que el entusiasmo de Schumann por el arte de Chopin, algo que tendremos ocasión de ver más adelante, no fue en lo más mínimo correspondido.

Eigeldinger recoge, en su libro sobre Chopin, una triste anécdota, relatada por Mathias, respecto a cómo las constantes muestras de estima por parte de Schumann no tuvieron efecto sobre el polaco radicado en París.

Mathias cuenta que, junto a su padre, hicieron una visita a Chopin. Fijándose que había sobre la mesita de noche una copia de la primera edición del *Carnaval* de Schumann, el padre le preguntó a Chopin qué opinaba de la obra, el cual contestó con inusual frialdad, como si apenas conociera la música de Schumann. El episodio fue en 1840, y Mathias relata haberse sorprendido no sólo de que Chopin no conociese una pieza que había sido publicada en 1834,⁷⁸ sino que parecía que el polaco no había tenido el más mínimo interés en hacerlo.⁷⁹ La falta de interés por *Carnaval* es confirmada por el compositor y pianista Stephen Heller, quién recuerda particularmente en sus memorias la supuesta declaración de Chopin de que el ciclo de Schumann no era música en absoluto.⁸⁰ Considerando que *Carnaval* está compuesto por 21 piezas, y que una de ellas se titula *Chopin*, sólo podemos especular respecto a la reacción de Chopin al descubrir tal homenaje por parte de Schumann.

⁷⁷ De ahí que la dedicatoria sea un formal 'A Monsieur Robert Schumann'.

⁷⁸ En realidad, *Carnaval* fue publicado en 1837.

⁷⁹ EIGELDINGER, Jean-Jacques: *Chopin: pianist and teacher - as seen by his pupils*. Naomi Shohet (Trad.), Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 139.

⁸⁰ *Ibidem*.

A estas alturas, no nos va a sorprender saber que, por su lado, las casas editoriales temían invertir en Schumann. El editor Härtel lo había hecho en muchas ocasiones, pero cuando Schumann le presentó en 1848 su *Album für die Jugend*, un libro de piezas sencillas para piano, Härtel lo rechazó, explicando que el mercado para las obras del compositor era muy limitado. El amor al arte está muy bien, pero hay que ganarse la vida, y el editor no duda en resaltar que ya había perdido una suma significativa con Schumann, teniendo pocas perspectivas de recuperar la inversión.⁸¹ Es una pena que Härtel no haya sido capaz de ver que el *Album für die Jugend* era muy distinto de la obra temprana de Schumann, de haberlo hecho habría recuperado buena parte de su inversión: el *Album* resultó ser un éxito de ventas.

Componer algo más asequible, tanto técnica como musicalmente, fue parte de la estrategia de un Schumann que, desde inicios de los años 40, tiene una familia cada vez más numerosa que mantener. Incapaz de interpretar sus propias obras, impedido por ética periodística de escribir sobre sí mismo en su revista, y ampliamente ignorado por las publicaciones musicales, Schumann (entre 1850 y 1853) vuelve a publicar varias de sus obras tempranas para piano, en concreto los opus 5, 6, 13, 14 y 16, en versiones que visaban ampliar su público. Cambios en los títulos (por ejemplo: *Concert sans Orchestre* se convirtió en *Grande Sonate*, y los *Etudes Symphoniques* pasaron a llamarse *Etudes en Forme de Variations*), eliminación de referencias literarias, supresión de algunas piezas en algunos casos (así como añadidos en otros), indicaciones para repetir un par de fragmentos para mejor retención del oyente, e incluso algún cambio armónico, todo eso estaba pensado para hacer las obras más digeribles que en su versión original.⁸² Los esfuerzos de Schumann tuvieron un éxito relativo, y durante su vida fue más conocido como crítico que como compositor. La revista fundada por él, la *Neue Zeitschrift für Musik*, afirmaba en 1856, en ocasión de su muerte, que “hasta que se retiró de este periódico [es decir, en 1844], fue muy admirado por una mayoría abrumadora, especialmente como escritor.”⁸³

⁸¹ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 137.

⁸² *Ibid.*, p. 138.

⁸³ SCHUMANN, Robert (Ed.) et al.: *Neue Zeitschrift für Musik* 7. Leipzig, 1856, p. 40 (citado por PLANTINGA, Leon: *La Música Romántica*. Celsa Alonso (Trad.), Madrid, Akal, 1992, p. 243).

En su libro sobre la vida de los grandes compositores, Harold Schonberg condensa en pocas palabras la recepción que tuvo la música de Schumann en su momento, señalando que Schumann sirvió de chivo expiatorio para todos los pedantes académicos europeos, quienes veían en su extraña, deforme, y anárquica música un signo de la degeneración de los tiempos.⁸⁴ Schonberg tiene razones para decir que pocos de los grandes compositores fueron tan mal recibidos en su tiempo, y, más aún, tan poco interpretados, lo que resume bastante bien este capítulo.⁸⁵

¿Qué tiene la música de Schumann, siendo un compositor de primera grandeza, que pueda haber causado una recepción tan fría? Con la presente Tesis no pretendo contestar a tan ambiciosa pregunta, ya que estaré lidiando solamente con una parte pequeña de su producción. Sin embargo, antes de mostrar algunas de las peculiaridades de su música temprana (algo que haré más adelante con el análisis de algunas partituras) en el próximo capítulo abordaré de manera inicial la cuestión.

⁸⁴ SCHONBERG, Harold C.: *Op. cit.*, p. 173.

⁸⁵ *Ibidem.*

3. La música de Schumann: originalidad y características

La gimnasia de los dedos encuentra su ser en las obras nuevas de Thalberg, de las cuales toco todas; para el espíritu tengo a Schumann. El Romanticismo se me apareció en él de una manera tan nueva, su genialidad es tal que tengo que sumergirme cada vez más en sus composiciones para poder sopesar con justicia las cualidades y debilidades de esta nueva escuela [...].⁸⁶

Este fragmento del diario de Ignaz Moscheles,⁸⁷ escrito en 1836, delata una diferencia importante entre Schumann y algunos compositores de la época, muchos de ellos hoy en día olvidados, o casi, como Thalberg.⁸⁸ Moscheles obviamente admira a Thalberg, ya que toca todas sus obras, pero los frutos de tal dedicación son principalmente mecánicos, es decir, estudiar a Thalberg es quizá comparable a ir al gimnasio para estar en forma. Estando cubiertas por Thalberg las necesidades, digamos, musculares, del virtuoso Moscheles, este sin embargo siente falta de algo que vaya más allá del mecanismo, algo que parece no encontrar en aquel compositor. Recurre entonces a la música de Schumann que le aporta la dimensión espiritual, tan necesaria para su alma como la destreza digital lo es para su carrera.

Obviamente, intentar descifrar la supuesta dimensión espiritual de Schumann, o de cualquier creador, es tarea demasiado compleja y subjetiva. Sin embargo, en este capítulo discutiré algunos aspectos de su estética, en busca de algunas de las características de su música que atrajeron a Moscheles en su momento y que nos siguen atrayendo hasta hoy en día. Por supuesto que se tratan de las mismas peculiaridades que causaran el rechazo de gran parte del público en su momento y, aunque eso ha ido cambiando favorablemente para Schumann con el paso del tiempo, hoy en día siguen siendo motivo de estudio; tal es la caleidoscópica diversidad que su música ofrece.

⁸⁶ Citado por GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 82.

⁸⁷ Ignaz Moscheles (1794-1870), pianista y compositor checo, realizó gran parte de su carrera en Alemania.

⁸⁸ Sigismond Thalberg (1812-1871), compositor suizo de origen alemán y uno de los más conocidos pianistas del siglo XIX.

3.1 Estilo

Ya he tenido oportunidad, en el capítulo anterior, de comentar cómo Schumann ha sido acusado de incoherencia, de no proporcionar al oyente una forma bien estructurada. En realidad, el problema no es que las piezas de Schumann carezcan de forma, sino que no siguen los patrones esperados por un sector del público todavía muy arraigado en las tradiciones formales del Clasicismo. En la raíz del conflicto entre Schumann y el público, en el aspecto formal, se encuentra una cuestión fundamental que dice respecto a la autonomía del arte y, en consecuencia, del compositor. Dicha cuestión encuentra expresión en palabras del propio Schumann quien, instado a escribir de un modo más claro y comprensible para todo el mundo, siguiendo formas reconocidas como la sonata, contesta en una carta:

¡Como si sólo existieran una o dos formas en las cuales tuviesen que acogerse todas las modalidades espirituales! ¡Como si al venir al mundo cada pensamiento no trajera ya su propia forma en sí mismo! ¿Acaso cada obra de arte no tiene su propio contenido y con él también su propia forma?⁸⁹

No hay que subestimar la vehemente respuesta de Schumann, ya que encierra una de las claves para entender no solo su música, sino la de los compositores románticos en general. Según Harold Schonberg, es con Schumann la primera vez que encontramos en la historia de la música la declaración expresa de que el contenido, la idea, es la que dicta la forma, y no al revés.⁹⁰

Es importante resaltar que el compositor alemán no desprecia en absoluto la forma, sino que rechaza el concepto, implícito (y con frecuencia, explícito) en las críticas negativas de su obra, de que formas preexistentes sirven como marco universal para todos los compositores, los cuales tendrían entonces que amoldar sus ideas a la forma elegida. En el fondo, los que critican a Schumann creen que gran parte del valor de una obra está dictado por la estructura y, cuanto más equilibrada sea ésta, más relevante será artísticamente, siendo este un concepto más cercano a

⁸⁹ Carta del 22 de septiembre de 1851 a J. M.. SCHUMANN, Robert: *Roberto Schumann: su arte y su vida*. Willi Reich (Ed.); Angel Batistessa (Trad.), Buenos Aires, Ricordi, 1957, p. 88.

⁹⁰ SCHONBERG, Harold C.: *Op. cit.*, p. 172.

los ideales del Clasicismo que del Romanticismo. De modo que estamos tratando sobre cuestiones estéticas primordiales, y Schumann, más que cualquier otro compositor, es el representante de una actitud romántica que pone en primer plano la expresión individual, la plasmación de una intensa subjetividad. Respecto a la forma, ésta estará al servicio de la idea, pero nunca al contrario. El resultado es que los estados de ánimo, las alusiones y sugerencias, los colores que puede aportar la paleta musical, son más importantes para Schumann que escribir sonatas y fugas correctamente. En líneas generales, su música va a resultar a menudo impredecible, con una inmensa variedad de texturas y emociones, con giros tan inesperados como abruptos, en un reflejo de una personalidad compleja, tan atenta a su mundo interior como a todo cuanto le sucede.

También conviene no olvidar que Schumann estaba tan informado respecto a las tradiciones musicales como cualquier otro compositor de la época, siendo un artista conectado tanto con el pasado como con el presente. Conoce perfectamente las formas canónicas, pero simplemente no se conforma con darle una nueva capa de pintura a viejos edificios; se impone una reforma, como mínimo.

Descartadas las antiguas formas como vía de expresión, por lo menos en su abordaje tradicional, surge entonces una cuestión fundamental: si Schumann quiere *volar*, ¿hacia dónde se dirigirá, si los mapas anteriores no le sirven? Lo bueno de usar una forma como la sonata es que el compositor tiene balizas para orientarse, puntos de control que le sirven para organizar sus ideas. Si Schumann no recurre a las estructuras tradicionales, tendrá que construir sus piezas sobre otros cimientos. Como ya he comentado, uno de ellos son sus sentimientos, la necesidad de expresar su subjetividad a través de piezas que reflejan ésa singularidad. El mismo Schumann lo expresa en su diario en el año 1832, al escribir que cuanto más individualizada sea una composición, sugiriendo al oyente múltiples imágenes, más inclusiva, eterna, y novedosa será.⁹¹ Al año siguiente Schumann es más explícito al respecto, afirmando que la música “¡Sería un arte muy reducida si sólo tuviera sonido, y no fuera un idioma o unos símbolos para los estados anímicos!”⁹²

⁹¹ Junio de 1832. SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* Op. cit., p. 410 (citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 517).

⁹² *Cuaderno de pensamientos y poemas*, escrito entre 1831 y 1833 (citado por GECK, Martin: Op.

Añadido a eso, de manera más explícita que otros compositores, Schumann intenta aunar en su obra lo artístico con lo cotidiano. Dicho de otra forma, para Schumann vida y arte deben estar unidos, y las experiencias vitales entran a formar parte de sus creaciones de manera activa. “En mi interior siempre han querido expresarse a la vez el hombre y el músico”, escribía el compositor en 1843.⁹³ Schumann realmente sentía que su música era un reflejo de su vida, algo que le aparta incluso de los demás compositores del siglo XIX, más reacios a reconocer en sus creaciones la influencia de las experiencias cotidianas.

Lo que hace Schumann es, de manera muy característica, “intentar aunar su experiencia personal en cuanto a obras, que es poética y gráfica, y la propia obra, definida por los sonidos y las indicaciones para su ejecución.”⁹⁴ Esa afirmación encuentra apoyo en palabras del propio Schumann, quién escribe a Clara en 1838 diciéndole que todo en el mundo le afecta, ya se trate de política, literatura, u otras personas, y que tales eventos se expresan en su música a través de su filtro particular.⁹⁵ Geck recuerda que más de cien años después de la muerte de Schumann, Hans-Georg Gadamer declarará que la disolución de los límites entre obra y receptor es una condición indispensable para los procesos de comprensión: la mera “reproducción de la producción primigenia” de contenidos y continentes no es suficiente ni exitosa.⁹⁶ Dice Geck: “Para Schumann esto es una obviedad; y el lugar donde se encuentran los límites es la metáfora.”⁹⁷

Schumann era consciente de los problemas que eso suponía para los demás, explicando a Clara que por eso sus piezas son difíciles de entender, ya que están conectadas con los intereses más variados, muchos de ellos inusuales: el compositor se sentía impelido a expresar en música todo cuanto le ocurre.⁹⁸ Así que vida y arte

cit., p. 77).

⁹³ Carta de mayo de 1843 a Carl Kossmaly (*Ibid.*, p. 184).

⁹⁴ GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 69.

⁹⁵ Carta del 13 de abril de 1838 a Clara Schumann (citado por JENSEN, Eric Frederick: *Op. cit.*, pp. 136-137).

⁹⁶ GADAMER, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1975 (4ª ed.), p. 159 (citado por GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 69).

⁹⁷ GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 69.

⁹⁸ SCHONBERG, Harold C.: *Op. cit.*, p. 181. La cita en cuestión es de la misma carta citada por

están continuamente entrelazadas en su obra, en un proceso mutuo de transformación: todos los materiales de su experiencia vital, desde nombres de lugares hasta personas, se transmuta en material estético, y vuelve a su vida con un trasfondo más poético.⁹⁹ Es lo que ocurre, por ejemplo, con la *Davidsbünd*, un grupo de personajes, imaginarios y reales, creados por Schumann para luchar por el progreso artístico, algo que veremos en detalle más adelante. Schumann en dicha *Liga de David* puso nombres ficticios a sus amigos y conocidos, como su profesor de composición, Friedrich Wieck, nombrado *Meister Raro*. Así que alguien que en principio es solamente un profesor, se convierte en objeto estético en mente de Schumann, y vuelve a aparecer con otro nombre, ya cargado de significado poético.

Ahí es donde Schumann se destaca de otros compositores: en que cualquier aspecto de su experiencia vital - lugares, personas, objetos - puede convertirse en material para su arte. Lo prosaico puede transmutarse en poético, y ésta es para Schumann la función del arte. Su música no es el producto de un genio que supuestamente conecta con lo divino, lanzando partituras desde el Olimpo a los mortales, sino que está llena de vivencias que son comunes a todos. Y la influencia es recíproca, es decir, Schumann llena su arte de vida y quiere que su vida esté impregnada de arte. Tanto con el hombre como con el compositor, es imposible decir dónde termina uno y empieza el otro. Ciertamente, Schumann no es el único en reconocer una influencia directa entre vida y arte, pero se distingue por ir más allá del reconocimiento, haciendo de ésta premisa un principio estético, y defendiéndola con todos los recursos a su disposición, pagando por ello el alto precio que vimos en capítulo anterior. Teniendo en su mente esta noción de que la música es un reflejo de la vida, es lógico que Schumann buscara constantemente evidencias de que a otros artistas les sucedía lo mismo. El compositor siempre se mostró dispuesto a encontrarse, por ejemplo, con los poetas que admiraba, curioso por descubrir las relaciones entre el artista y su obra. Schumann se encontró, entre otros, con Heinrich Heine en mayo de 1828; con Hans Christian Andersen en 1844;

Jensen en la nota 95. Schonberg incluye también lo citado por Jensen, por eso se concluye que se trata de la misma fuente, pero Schonberg no proporciona ninguna información bibliográfica. Dicha información, como expuesto más arriba, se encuentra en el trabajo de Jensen.

⁹⁹ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 132.

y varias veces con Josef von Eichendorff en enero de 1847.¹⁰⁰

En relación a la música, una carta fechada el 20 de septiembre de 1845 a su amigo y compositor Félix Mendelssohn muestra claramente el impulso en Schumann de encontrar connotaciones extra-musicales a lo que escucha. Haciendo referencia a una de las piezas para piano de Mendelssohn, la *Canción del jinete*, Schumann inserta en su carta un pequeño fragmento de partitura, un breve motivo de ocho notas, y le comenta que la melodía en cuestión “pareció venir a mí como salida de una vieja crónica, en la que unas trompetas suenan anunciando el torneo y los jinetes no quieren aparecer, y los músicos se impacientan.” Deseoso de averiguar si Mendelssohn comparte su asociación, le pregunta a continuación: “Dígame, ¿me equivoco o había algo de esto en su mente cuando lo compuso?”¹⁰¹

Lo curioso es que la cita musical proporcionada por Schumann no corresponde a la *Canción del jinete*. La confusión se debe a que Mendelssohn había estado en casa de los Schumann varios meses antes, en agosto de 1844, e interpretó al piano una pieza que presentó como *Canción del jinete*. Schumann quedó fascinado con la obra, asociándola rápidamente tanto con Eichendorff como con el mundo medieval. Pasan los meses, y Schumann no puede entonces evitar preguntar a Mendelssohn si su asociación está justificada. Pero, en una época en la cual no existen los registros sonoros, es preciso fiarse de la memoria, y la de Schumann no se muestra muy precisa en esta ocasión. Presenta entonces en su carta un fragmento musical que en realidad no es de la *Canción del jinete*, pero sí posible de interpretarse como una llamada de trompetas a unos jinetes, un motivo musical al que Schumann no duda en otorgar un sentido muy concreto. Es posible que Schumann aún tuviera en su cabeza la verdadera *Canción del jinete*, pero eso no importa. Lo realmente revelador es que Schumann está seguro de que la música citada en su carta está motivada por algo concreto, y está tan convencido de ello que necesita la confirmación de Mendelssohn de que efectivamente fue así. El que se confunda de pieza en su carta no cambia el hecho fundamental aquí, el aspecto que le distingue de los demás compositores: Schumann escucha mucho más que

¹⁰⁰ JENSEN, Eric Frederick: *Op. cit.*, pp. 42-43.

¹⁰¹ Citado por GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 185.

notas, percibe más que sensaciones y emociones. Así como su música está imbuida de su propia experiencia vital, también encuentra natural que a los demás les suceda lo mismo.¹⁰²

Otro revelador ejemplo de asociación, esta vez con las artes pictóricas, lo encontramos en el op. 3 de Schumann, los *VI Etudes d'après des Caprices de Paganini*. Como el nombre indica, se trata de seis estudios, escritos para piano, basados en diferentes estudios para violín del compositor italiano Niccolò Paganini.

Contemporáneo de Schumann, Paganini era un virtuoso del violín dueño de una técnica inaudita hasta entonces. Propenso a extravagancias, había fomentado deliberadamente varias leyendas a su respecto. La más famosa de ellas versaba sobre un supuesto pacto con el diablo a cambio de su formidable habilidad, algo que parecía absolutamente verosímil a unos oyentes hechizados por una técnica verdaderamente demoníaca. Y, si Paganini era capaz de entablar semejante relación, también podía perfectamente haber matado a su esposa, otra de las leyendas que circulaban en aquél entonces. En ese contexto, Schumann se dispone a escribir los mencionados estudios basados en piezas de Paganini. Durante el proceso de composición, Schumann tiene ocasión de conocer una grotesca caricatura de Paganini dibujada por el músico y artista Johann Peter Lyser, titulada *Paganini der Hexenmeister (Paganini el brujo)*. En el dibujo el violinista aparece tocando dentro de un círculo de invocación satánica, mientras que a su izquierda bailan varios esqueletos. A su derecha, una representación de la esposa asesinada. Schumann quedó fuertemente impresionado por dichas imágenes y, mientras componía la sección central del cuarto estudio, apuntó en su diario que el dibujo de Lyser volvía una y otra vez a surgir en su cabeza. Confiado de que el público comparte con él la visión de que vida y arte están estrechamente vinculadas, cree firmemente que la escucha de la pieza evocará en los oyentes el dibujo inspirador.¹⁰³

¹⁰² Mendelssohn no compartía la visión de Schumann respecto a las asociaciones entre vida y música, aunque ratificó en su carta de respuesta, probablemente por cortesía, la que hizo su amigo.

¹⁰³ Entrada del 4 de junio de 1832. SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* Op. cit., p. 404 (citado por JENSEN, Eric Frederick: Op. cit., p. 92).

Siendo este un caso de relación entre artes visuales y música documentado por el propio compositor, algo muy poco frecuente, he puesto en anexo la caricatura de Lyser y la partitura de Schumann en cuestión. La parte central, *Minore*, señalada con *Un poco più lento* (un poco más lento), es la que fue escrita con las fantasmagóricas imágenes flotando por la cabeza del compositor.¹⁰⁴

También en una crítica publicada en 1839 en la *Neue Zeitschrift für Musik*, sobre el compositor Norberto Burgmüller, Schumann revela su particular manera de escuchar música:

Revela nuestro artista su pronta madurez, ante todo en su *Rapsodia*; tal vigor demuestra en ella, por más que no tenga sino seis páginas. Puedo comparar la fuerte impresión que ella me ha causado con la que me produjo “El rey de los alisos” de Goethe; ¡qué forma tan magistral hay aquí, pensada en un momento de inspiración y puesta en seguida sobre el papel; qué acabada es; ¡con cuan pocas pretensiones y modestia, pero con cuánto valor! Querer penetrar en el fondo del pensamiento del autor es expuesto; pero estoy seguro de que esta música tiene un fundamento especial, un poema, un cuadro, algún acontecimiento en la vida del compositor, que la hayan dado origen. Un poeta que supiera componer música tal vez podría adivinar mejor que yo la causa que ha promovido la composición de esta *Rapsodia*. A mí me ha producido el efecto de una aparición de otro mundo: aunque ésta se haya desvanecido, todavía continuamos mirando largo tiempo a nuestro alrededor, con ojos asombrados, y desconfiando de lo que ellos han visto.¹⁰⁵

Como se puede comprobar, Schumann no sólo asocia la pieza de Burgmüller con una balada de Goethe, sino que está seguro de que algo extra-musical inspiró al compositor, ya sea un poema, un cuadro, o algún acontecimiento vital. No sabemos si fue así con Burgmüller, pero es evidente que Schumann está proyectando su propia manera de vivir y concebir la música.

Hasta aquí he hablado de dos grandes rasgos de la música de Schumann: la expresión de lo subjetivo y el vínculo entre vida y arte. El primer aspecto no es en absoluto distintivo de Schumann, sino que es aplicable a todos los compositores

¹⁰⁴ Anexo IX: *Paganini der Hexenmeister*.

¹⁰⁵ SCHUMANN, Robert: *Escritos sobre la música y los músicos. Vol. I*. Eduardo López-Chavarri (Trad.), Barcelona, Hijos de Paluzia, 1918, p. 51.

románticos. En este sentido, la problemática con las formas pre-definidas fue generalizada en el siglo XIX, ya que la expresión individualizada es difícil de compatibilizar con patrones que se pretenden universales. Schumann expresa sus sentimientos y emociones en las composiciones, y los demás compositores de la época también. En el segundo aspecto podemos decir que Schumann ya se desmarca de muchos de sus contemporáneos. Expresar una inquietud es una cosa, pero declarar abiertamente que tal inquietud está causada, aunque sea en parte, por las leyendas plasmadas en una caricatura de Paganini, es otra muy distinta. Se supone que el arte proviene de otras dimensiones, que no se alimenta de lo prosaico. Quizá los demás compositores también lo hacen, pero no se percatan de ello, o no quieren reconocerlo. Desde luego, los músicos siempre están dispuestos a reconocer la influencia de otros grandes artistas en la suya, un origen noble para sus inspiraciones siempre es bienvenido. No tienen reparos en que se vincule alguna obra suya con Goethe o Shakespeare, pero Schumann se muestra igual de entusiasmado - o más - con las novelas de Jean Paul, y tal influencia ya en su época no era vista con buenos ojos.

Pasemos entonces a algunas características más específicas de la música de Schumann en la década de 1830, el marco temporal investigado. Se pueden identificar cinco rasgos distintivos en su música de este período que deben mucho a las lecturas de Jean Paul:

1. La propensión a un discurso musical lleno de fragmentos muy breves, casi aforísticos. Ésta cualidad es esencial en muchas de las obras tempranas de Schumann y se aprecia mejor en la concisa presentación temática de su opus 1 (*Variaciones Abegg*) y opus 2 (*Papillons*), así como en secciones muy cortas de otros ciclos. Esto, a primera vista, puede parecer contradictorio con el estilo prolijo de Jean Paul; sin embargo, una buena parte del trabajo del escritor revela una predilección por estamentos cortos, ya sea en el texto principal o en notas a pie de página. Jean Paul a menudo se refería a éstas especies de aforismos como *Streckverse*, y Schumann mostraba predilección por este recurso. Sus diarios y cartas presentan aforismos al estilo de Jean Paul con frecuencia.

2. El encanto por el misterio y por los significados ocultos. Se trata de una notable característica de Jean Paul que se encuentra con frecuencia en sus novelas, ya sea ocultando la verdadera identidad de los personajes (como Albano en *Titan*), o en misteriosas maquinaciones dentro de la trama. En las composiciones de Schumann encontramos la contrapartida a esto ya en su primera publicación. La pieza está dedicada a la enigmática Condesa Abegg, quien presta su nombre a la pieza: *Thème sur le nom Abegg varié* op. 1. La condesa no existió, pero estaba asociada en la cabeza de Schumann con Meta Abegg (1810-1834), una talentosa pianista que Schumann conoció mientras estudiaba en la Universidad de Heidelberg. La influencia de Jean Paul se refleja también en la predilección de Schumann por los puzzles musicales, tales como escribir nombres con las notas, recurso usado en las citadas *Variaciones Abegg*, y en las enigmáticas ‘Sphinxes’ de *Carnaval*.¹⁰⁶ El gusto de Schumann por los enigmas también se revela en el uso de melodías de Beethoven, Clara Wieck, y otros compositores. Más que citas con interés puramente musical, a menudo estos préstamos servían de forma de comunicación encriptada.
3. La cita, en obras nuevas, de material temático utilizado en obras anteriores. Esta es una de las características más intrigantes de la obra temprana de Schumann, y probablemente tenga su raíz en las lecturas de Jean Paul. Existen dos casos especialmente notables: la cita de un tema de *Papillons* en *Carnaval*, y la cita del tema Abegg¹⁰⁷ en los *Intermezzi* op. 4. También la *Großvateranz*, una melodía popular muy conocida entonces, es citada en los opus 2, 4, y 9. Schumann parece haber incorporado esto de Jean Paul, quien con frecuencia inserta, en novelas totalmente sin relación alguna, referencias inesperadas a tramas y personajes de novelas anteriores. Tanto en el escritor como en Schumann,

¹⁰⁶ Schumann hizo notar a Clara que la palabra alemana para matrimonio, ‘Ehe’, resulta en lo que llamamos en música un intervalo de quinta justa (E=Mí, H=Si). Y parece no haberse cansado jamás de la musicalidad del apellido de su amigo y compositor danés Niels Gade (G=Sol, A=La, D=Re, E=Mí). Ver JENSEN, Eric Frederick: *Op. cit.*, p. 148. Más adelante trataré en detalle el sistema alemán que relaciona algunas letras del alfabeto con las notas musicales.

¹⁰⁷ Las notas del tema Abegg son: La-Si bemol-Mi-Sol-Sol.

esto tiene dos objetivos: por un lado, unir de alguna manera toda su obra; y por otro, romper, a través de la ironía romántica, con cualquier ilusión de realidad que pueda haber sido creada por el autor previamente.

4. La abrupta yuxtaposición de un humor grotesco con elementos de profundo sentimiento. Este contraste, este tipo de sentido del humor, es uno de los puntos en común más evidentes entre Schumann y Jean Paul. El escritor estaba fascinado con los distintos tipos de *Humor*, dedicando una parte importante de su *Vorschule der Ästhetik* a tal concepto. Publicada en 1804, en dicha *Introducción a la Estética* Jean Paul examina varias categorías de *Humor*, incluyendo “El Ridículo” y el “Humor Épico, Dramático y Lírico”, entre otros. Jean Paul define el humor como la inversión de lo sublime, y escribe que en música tal fenómeno también ocurre, poniendo como ejemplo al compositor Joseph Haydn, quien “destruye secuencias tonales enteras al introducir una tonalidad ajena y alterna bruscamente entre *pianissimo* y *fortissimo*, Presto y Andante.”¹⁰⁸ Familiarizado con la *Vorschule der Ästhetik* (su diario muestra que la estaba leyendo en 1828¹⁰⁹), Schumann adopta el concepto de Jean Paul, y en su obra podemos encontrar sorprendentes y dramáticos cambios, creando el tipo de contraste que caracteriza el humor como el contrapunto de lo sublime. Ambos conceptos serían entonces complementarios, disfrutando del mismo status estético.
5. La fusión de géneros musicales complejos, como la forma sonata, con otros sencillos, como el vals. Uno de los efectos de tales híbridos es que la habitual jerarquía entre géneros desaparece, en una especie de reflejo de la igualdad que acabamos de ver entre lo humorístico y lo sublime. Jean Paul había demostrado en *Hesperus* que el *Bildungsroman* y el

¹⁰⁸ Jean Paul Richter, *Horn of Oberon: Jean Paul Richter's School for Aesthetics*. Margaret R. Hale (Trad.), Detroit, Wayne State University Press, 1973, p. 90 (citado por JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul: Robert Schumann’s Program for *Papillons*, Op. 2.” En: *19th-Century Music*, Vol. XXII/2, 1998, p. 134). Jensen aclara que el trabajo de Hale es una traducción al inglés de la *Vorschule der Ästhetik* de Jean Paul. La versión española es mía.

¹⁰⁹ Entrada del 5 de septiembre de 1828. SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I... Op. cit.*, p. 124 (*Ibidem.*)

Trivialroman podían mezclarse con interesantes resultados, y es difícil catalogar claramente algunas de sus novelas debido a esa democratización de géneros. Adoptando la idea, Schumann considera que el vals y la sonata, por ejemplo, pueden darse de la mano y bailar juntos, algo que pone en práctica principalmente con el *Carnaval* op. 9.

Podemos, entonces, hacer el siguiente resumen de las principales características del estilo temprano de Schumann, partiendo de lo general hacia lo específico:

1) Como representante del Romanticismo, y en consonancia con los demás compositores de la época, su música refleja sobre todo los estados de ánimo, en una expresión de lo subjetivo. Como tal, el concepto hasta entonces vigente de que la forma debe regir el discurso musical se invierte completamente, y es la idea, el impulso emocional, el que tiene primacía. La forma no es ya la causa, sino consecuencia. La exploración de una idea singular está justificada estéticamente por la idea misma, independiente de la forma y dimensiones resultantes.

2) Para él, vida y arte se entremezclan de manera intensa, y cualquier elemento de su experiencia vital, hasta lo más prosaico, puede convertirse en objeto poético. El hombre y el compositor siempre tratan de expresarse simultáneamente; no de manera pasiva, como si fuera un rasgo de su personalidad que no puede evitar, sino como principio estético. En este sentido, Schumann destaca de su gremio de manera notable, ya que el arte está entrelazado con la vida en su música de manera más profunda que la de los demás compositores del siglo XIX.

3) Su música puede ser percibida frecuentemente como fragmentaria, debido a su inclinación hacia los estamentos cortos, hasta aforísticos. Este rasgo puede suponer un obstáculo para el oyente, que apenas dispone de tiempo para procesar lo que acaba de escuchar. No hay que olvidar que siempre podemos hacer una pausa en nuestra lectura de un texto, pero en música tal posibilidad no existe en circunstancias normales: la música se

desarrolla en el tiempo y el intérprete seguirá tocando, independiente de la capacidad del público para captar lo que está sucediendo.

4) Predilección por el misterio, los significados ocultos y los acertijos musicales, los cuales son posibles gracias a la posibilidad de vincular ciertas letras del alfabeto con las notas musicales. Los acertijos también pueden ser de otro tipo, sirviendo de forma de comunicación secreta. Cuando Schumann utiliza en su *Phantasie* op. 17 una melodía del ciclo *An die ferne Geliebte* (*A la amada distante*), escrito por Beethoven, está enviando un mensaje a Clara Wieck, su prometida, y de quien se halla separado en el momento de la composición.

5) El uso constante de citas de obras anteriores, con el doble fin de dar cohesión a toda su obra, y romper, irónicamente, con una imagen musical que pueda haber sido creada en la mente del oyente.

6) El gusto por los contrastes intensos, una especie de montaña rusa emocional que sería la versión musical de uno de los tipos de *Humor* categorizados por Jean Paul. Para ambos, escritor y compositor, este tipo de humor está a la altura de lo sublime, sirviendo de opuesto complementario.

7) La mezcla de géneros, con resultados que ponen en un aprieto los que buscan la seguridad de lo normalmente establecido. Es uno de los rasgos más anárquicos de Schumann, y ha sido necesario mucho tiempo para ser debidamente comprendido.

Esos aspectos confluyen para crear una música extremadamente original desde todos los puntos de vista: melódico, armónico, rítmico, formal. Martin Geck escribió: “Si el arte contemporáneo tiene un deber, es el de poner en entredicho la comprensión de la normalidad. En el caso de Schumann no podría ser más apropiado.”¹¹⁰ Schumann ha encontrado sonidos que no existían hasta el momento, porque dan voz a una subjetividad también inédita. Y este es el deber del artista,

¹¹⁰ GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 55.

esto es avanzar en arte, hablemos de Schumann o no: “lo nuevo no es necesariamente mejor, pero expresa en un acto de liberación algo que quizá ya había en el mundo, pero hasta el momento no podía decirse o no estaba permitido.”¹¹¹

Como se puede ya intuir, la influencia de Jean Paul parece haber jugado un papel importante en el estilo temprano de Schumann, pero la literatura no es el cauce habitual en la formación de un compositor. Por supuesto que un genio como Schumann dispone de un filtro único para destilar su arte, pero necesita material inicial para trabajar, arcilla musical que sirva de base para su propia elaboración.

3.2 Precedentes

Respecto al siglo XIX, el escritor húngaro Béla Hamvas escribiría, alrededor de 1960, lo siguiente: “El siglo de los locos. Hölderlin, Schumann, Gogol, Baudelaire, Maupassant, Van Gogh, Nietzsche. Hoy ya no somos capaces de volvernos locos”.¹¹²

La frase de Hamvas, aunque denota una evidente simpatía hacia los creadores nombrados, siendo antes una crítica hacia el conformismo de su propia época, en el caso particular de Schumann resume bastante bien la explicación que durante mucho tiempo se ha dado, al menos entre los músicos y de manera informal, para explicar sus extravagancias como compositor. Cada aspecto inexplicable de su música, cada sorprendente rareza, era debido entonces a su frágil estado mental, tratándose entonces de evidencias de una mente perturbada. Ya en un contexto académico, los problemas mentales de Schumann fueron motivo de estudio desde comienzos del siglo XX, siendo el suyo uno de los muchos casos estudiados en relación al vínculo entre creatividad y enfermedad.¹¹³ Independiente del papel que

¹¹¹ *Ibid.*, p. 132.

¹¹² Citado por GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 11.

¹¹³ Un texto clásico es el de la Dr. Constance Pascal, publicado en 1908. Ha sido traducido al inglés y publicado en 2015 por GORDON, Felicia: “‘Robert Schumann’s mental illnesses. (Genius and madness)’, by Mlle Dr Pascal (1908a)”, en *History of Psychiatry*, 26, 3, 2015, pp. 359-371. Algunos trabajos posteriores sobre el asunto: BOWMAN, R: “Robert Schumann’s life”, en *Psychiatric Communications*, 13, 1, 1970, pp. 19-27; SLATER, Eliot: “Schumann’s Illness”, en *Robert Schumann: The Man and His Music*, Alan Walker (Ed.), London, Barrie & Jenkins, 1972;

pueda haber tenido su estado mental en sus creaciones, la cuestión que quiero abordar aquí es otra, condensada en el siguiente párrafo:

Su demonio le dictó una clase de música que ningún compositor hasta entonces había empezado a visualizar. Las fuerzas derivativas en la música de Bach, Haydn, Händel, Mozart, y Beethoven pueden fácilmente rastrearse. Berlioz debía mucho a Beethoven. Mismo en un genio tan asombroso como el del joven Chopin pueden encontrarse influencias de compositores anteriores - Field, Weber, Hummel. Pero Schumann desde el comienzo hizo las cosas a su manera, y es difícil encontrar un precedente para su música.¹¹⁴

Cada una de las frases escritas por Schonberg es importante y merece una consideración detallada.

La primera de ellas ya revela algo interesante. Lo habitual, cuando se habla de la inspiración de un compositor, la fuente misteriosa de sus creaciones, es referirse a su ‘musa’, o a su ‘genio’, pero no a su ‘demonio’. De ahí una música que ningún otro compositor hasta entonces haya siquiera empezado a visualizar, una clase de falta de consideración con el pasado que no es típico de las musas, mucho más corteses y dispuestas a reconocer posibles influencias. Si el demonio de Schumann le atormenta, al menos es totalmente independiente y original. A continuación, Schonberg pone como ejemplo a varios grandes compositores del pasado, afirmando que fácilmente podemos rastrear las semillas en los frutos musicales de los barrocos Bach y Händel, y de los clásicos Haydn, Mozart y Beethoven. Sabedor de que tales ejemplos no son del todo aplicables al Romanticismo, un estilo que hace gala sobretudo de la expresión individualizada, el autor pasa entonces a los compositores contemporáneos de Schumann. Pero resulta que Berlioz debe mucho a Beethoven, de modo que tuvo puntos de partida reconocibles. Y Chopin, un compositor que desde el principio mostró un estilo

OSTWALD, Peter: *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston, Northeastern University Press, 2010, (2ª ed.); O’SHEA, John: *Music and Medicine: Medical Profiles of Great Composers*, London, J. M. Dent & Sons, 1990; SANDBLOM, Philip: *Enfermedad y creación*, Angélica Bustamante de Simón (Trad.), México, Tezontle, 1995; NEUMAYR, Anton: *Music and Medicine: Hummel, Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Bruckner*. Vol. II. Bloomington, Medi-Ed, 1995; HAYDEN, Deborah: *POX: Genius, Madness, and the Mysteries of Syphilis*, Basic Books, New York, 2003; CURRIE, Norman: “Another Perspective on Robert Schumann’s Personality”, en *Journal of Musicological Research*, 30, 2011, pp. 131-163.

¹¹⁴ SCHONBERG, Harold C.: *Op. cit.*, p. 174. La traducción es mía.

único, algo poco habitual en música, también tuvo referentes en Field, Weber, o Hummel. Schumann, por el contrario, desde el comienzo hizo las cosas absolutamente a su manera, y es difícil encontrar precedentes para su música, dice Schonberg. Veamos si ésta opinión es compartida por otros autores.

Respecto a la primera publicación de Schumann, las *Variaciones Abegg*, Jensen afirma que los convencionalismos presentes en piezas similares de la época quedan patentes en la obra.¹¹⁵ En su posterior monografía sobre Schumann, vuelve sobre el asunto y escribe que, con las *Variaciones Abegg*, las convenciones y lugares-común de obras contemporáneas que sirvieron al compositor de modelo están a menudo presentes.¹¹⁶ Sin embargo, en ambos trabajos el autor mantiene silencio respecto a los supuestos modelos en cuestión. Considerando la segunda publicación de Schumann, *Papillons*, Jensen opina, en los dos recién mencionados trabajos, que con tal obra entramos en un mundo sorprendentemente original, totalmente schumanniano.¹¹⁷ Por otro lado, Chernaik, en su trabajo sobre *Papillons*, escribe que podemos encontrar precedentes en las danzas de Schubert, pero que, salvo eso, Schumann se muestra, como siempre, original.¹¹⁸ La autora tampoco ofrece, ya que no es este el propósito de su trabajo, detalles del vínculo musical entre las danzas de Schubert y el ciclo de Schumann.¹¹⁹

Respecto a los opus 4 y 9, los *Intermezzi* y *Carnaval*, podemos encontrar la contundente afirmación de que Schumann no tuvo precedentes sobre los cuales trabajar, no siendo posible hacer una comparación directa con obras de otros compositores.¹²⁰ Avanzando hasta el op. 11, la primera sonata, escribe Geck que en tal obra Schumann “apuesta estrictamente por la originalidad”, y, hablando sobre la

¹¹⁵ JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” *Op. cit.*, p. 135.

¹¹⁶ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann...* *Op. cit.*, p. 85.

¹¹⁷ JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” *Op. cit.*, p. 135; JENSEN, Eric Frederick: *Schumann...* *Op. cit.*, p. 85.

¹¹⁸ CHERNAIK, Judith: “Schumann’s *Papillons* op. 2: a case study”. En: *The Musical Times*, 2012, p. 70.

¹¹⁹ Lo novedoso de los opus 1 y 2 de Schumann no pasó desapercibido para la crítica de la época. En el capítulo anterior he citado una crítica del periódico musical *Allgemeine Musikalischer Anzeiger Wien*, publicada en 1832, en la cual se declara que con las *Variaciones Abegg* y *Papillons* Schumann había creado un mundo nuevo ideal.

¹²⁰ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann...* *Op. cit.*, p. 150.

audacia de sus armonías, se pregunta: “¿en la obra de qué contemporáneo encontraríamos por ejemplo una cadena de modulaciones tan rápida?”¹²¹ También la *Kreisleriana* op. 16 presenta una complejidad de líneas vocales entrelazadas (es, decir, varias melodías a la vez) “sin parangón en el estilo de la época.”¹²²

Contrastando con esa supuesta falta de precedentes musicales, hay que mencionar que el propio Schumann enumera en su diario obras y compositores a los cuales estuvo expuesto en su juventud, y algunos han visto en dicha lista las piezas que faltan para completar el enigma. El diario al que me refiero fue editado por Georg Eismann en 1971, y no he tenido acceso a la lista original.¹²³ Mi referencia procede de una reseña del libro de Eismann, escrita dos años después.¹²⁴

En tal crítica podemos leer que el autor considera que el diario de Schumann pone en nuestras manos todas las pistas que necesitamos para descifrar las influencias de su estilo, ya que el compositor refiere obras específicas de Schubert, Louis Ferdinand, Hummel, Ferdinand Ries, Czerny, Kalkbrenner, Pixis, Onslow, Moscheles, y Marschner.¹²⁵ Salvo Schubert, los demás compositores de la lista están parcial o totalmente olvidados del repertorio, y encuentro difícil de aceptar que puedan haber puesto las semillas para un creador de la estatura de Schumann. En este sentido, hay que decir que no he encontrado más referencias a la lista de Schumann en los mismos términos que el autor de la reseña, es decir, considerándola la fuente musical para el estilo del compositor. Por otro lado, tampoco es correcto asumir que el supuesto poco valor artístico de compositores como Onslow o Pixis no haya jugado papel alguno en el estilo de Schumann. Tal suposición, basada en el juicio histórico, no tiene en cuenta la relación que Schumann hubiera podido tener en su momento con estos compositores, y su posible influencia. Si Schumann mismo los ha citado, suponer que tuvieron

¹²¹ GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 96.

¹²² GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 102.

¹²³ SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* *Op. cit.*, pp. 315-316.

¹²⁴ G. A.: Reseña de SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* *Op. cit.* En: *Music and Letters*, 54, 1, 1973, pp. 76-79.

¹²⁵ El autor de la reseña opina que la lista de obras sea probablemente la de la propia biblioteca musical de Schumann en 1830.

importancia para él es, como mínimo, lógico.

A lo largo del proceso de coleccionar información para la presente Tesis, ha quedado evidente que la situación marginal de Jean Paul en la historia ha supuesto un obstáculo a la hora de rastrear su influencia en el estilo de Schumann. Que yo sepa, el trabajo de Erika Reiman, del año 2004, es el primero en centrarse exclusivamente en la relación entre las estrategias narrativas de Jean Paul y su impacto en algunas obras para piano de Schumann. Tal trabajo fue posible gracias a que Reiman se dispuso a leer las principales novelas de Jean Paul, una empresa que pocos están dispuestos a asumir. Dicho esto, uno se puede preguntar si no sucede algo similar con los compositores listados por Schumann, hoy olvidados casi todos. ¿Existe la posibilidad de que su influencia esté pendiente simplemente de que los musicólogos se dispongan a conocer su música?

Lo cierto es que, aunque parezca que la situación de Jean Paul y la de los compositores enumerados por Schumann en su diario sea la misma, existe una diferencia fundamental: los músicos pueden no estar dispuestos a leer a Jean Paul, pero siempre están dispuestos a analizar partituras. El análisis musical es una gran herramienta cuando se trata de establecer vínculos entre obras, sean del mismo compositor o de autores distintos, ya que permite demostrar, lo más científicamente posible para un análisis artístico, algún posible vínculo estructural. Siendo la vida y obra de Schumann objeto apasionado de estudio desde hace tiempo, creo que es muy razonable suponer que alguien, teniendo a su disposición una lista específica de obras enumeradas por el propio compositor en su diario, se haya embarcado ya en la tarea de buscar una relación de causa y efecto entre dicha lista y su estilo. ¿Quién no querría ser el primero en revelar algo inédito respecto a uno de los grandes compositores de la humanidad? Si tal trabajo se ha llevado a cabo, no es de mi conocimiento.

Los músicos en realidad no tienen reparos en reconocer vínculos entre compositores, aunque sean de distinta envergadura. Al principio de este apartado cité las palabras de Schonberg, quien escribe que mismo en un genio tan sorprendente como Chopin, tan precoz en mostrar un estilo único, podemos encontrar rastros de otros compositores, grandes o no. Así lo demuestra, por

ejemplo, el trabajo de Nigel Nettheim sobre la cuarta *Balada* del compositor polaco, en el cual pone de manifiesto la influencia de Bach y Beethoven en la elaboración de la pieza.¹²⁶ Más acorde con mi afirmación de que la relevancia histórica de un compositor no es óbice para que los musicólogos buceen en su obra en búsqueda de vínculos con los grandes compositores, es el trabajo de Simon Finlow sobre los estudios para piano de Chopin.¹²⁷ En dicho trabajo Finlow muestra que, aunque Chopin revela todo su genio en los estudios, es posible rastrear antecedentes en obras de Hummel, Field, Kalkbrenner, Cramer, Berger, Kessler, Moscheles, Müller, además de Bach y Beethoven. Nótese que Hummel, Kalkbrenner y Moscheles, también aparecen en la lista de Schumann. Anterior a los citados trabajos, también encontramos la aportación de George Golos, sobre algunos predecesores eslavos de Chopin.¹²⁸ Cito el caso de Chopin porque, además de ser contemporáneo de Schumann, fue un compositor que también mostró desde un primer momento un estilo inconfundible. Sin embargo, podemos comprobar que existe literatura respecto a sus antecedentes musicales, algo que en Schumann brilla por su ausencia.

Si incluso genios de la talla de Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin, y Berlioz, han bebido en fuentes musicales identificables que contribuyeron a la formación de sus estilos, me resulta difícil de creer que Schumann, cual mago, haya sacado el suyo de una chistera vacía. Igual de increíble es la suposición de que todo se debe a su particular demonio interior, causa tanto de su genialidad como de su locura. En falta de precedentes musicales para explicar el origen de un lenguaje completamente nuevo, creo que la respuesta hay que buscarla en otra parte. El hecho de que no existan, que yo sepa, trabajos que vinculen estilísticamente otros compositores con Schumann, cuando sí los hay con respecto a la influencia de la literatura, es signo de que su estilo temprano debe más a sus lecturas que a la música. De modo que en el próximo capítulo ahondaré un

¹²⁶ NETTHEIM, Nigel: "The Derivation of Chopin's Fourth Ballade from Bach and Beethoven". En: *The Music Review* 54, 2, 1993, pp. 95-111. Existe una traducción al español: "La derivación de la Cuarta Balada de Chopin a partir de Bach y de Beethoven", Juan Carlos Lores (Trad.). En: *Quodlibet*, 29, 2004, pp. 122-144.

¹²⁷ FINLOW, Simon: "The twenty-seven etudes and their antecedents". En: *The Cambridge Companion to Chopin*, Jim Samson (Ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1992. Traducción al español: "Los veintisiete estudios de Chopin y sus antecedentes", Isabel García Adán (Trad.). En: *Quodlibet*, 16, 2000, pp. 15-48.

¹²⁸ GOLOS, George: "Some Slavic Predecessors of Chopin". En: *Musical Quarterly*, 46, 1960, pp. 437-447.

poco en la faceta literaria de Schumann, un compositor para el cual la música y las letras ocupaban en su corazón un mismo lugar, único e indivisible.

4. Schumann y la literatura

En el capítulo anterior hice referencia a una distinción importante entre Schumann y compositores como Haydn, Mozart, o Beethoven: con estos últimos podemos fácilmente encontrar precedentes musicales para explicar el desarrollo de sus estilos, pero no así con Schumann. Este no es el único punto que separa a Schumann de los demás compositores, siendo su relación con las letras única en la historia de la música. Para él, música y literatura no estaban separadas, sino que eran diferentes facetas de un mismo agente transformador: el arte, cuya función es convertir lo prosaico de la existencia en poesía, entendida en un sentido amplio, aplicable a todos los aspectos vitales.

Ya he comentado, al principio de este trabajo, que una de las características de los compositores del siglo XIX es su interés por todas las manifestaciones artísticas. Se reconocía que había una interrelación entre las artes, y varios compositores románticos, tales como Berlioz, Liszt, Wagner, o Weber dejaron numerosos escritos. Sin duda, fue el *siglo de oro* en lo que respecta a la relación entre literatura y música. Sin embargo, la pasión de Schumann por escribir, su entusiasmo por la literatura, destaca sobre los demás. Como hijo de un librero, su formación en la infancia y pubertad estuvo marcada por la adquisición de unos sólidos cimientos humanísticos, literarios y políticos. La importancia de la literatura para Schumann no puede, y no debe, ser subestimada, y tiene origen en sus padres.

August Schumann, quien tenía un espíritu liberal y creía firmemente en las virtudes de la Ilustración, y en el refinamiento personal (*Bildung*), una vez afirmó que la literatura era lo que unía a los alemanes como nación.¹²⁹ Una convicción que sin duda se encargó de transmitir a Robert, el más joven de sus hijos, y también su favorito. Cuando Robert contaba siete años, la familia se mudó de casa, ya que August deseaba que su hogar también albergara su negocio editorial. Situada en el número 2 de la calle Amtsgasse, allí el benjamín de los Schumann crecería rodeado de libros, dónde sería instado enérgicamente a desarrollar sus habilidades verbales.

¹²⁹ August Schumann, *Erinnerungsblätter für gebildete Leser aus allen Ständen* (1813) (citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 21).

Incluso la madre tenía inclinaciones literarias: un joven Schumann de trece años copió el poema *An Napoleon* de Johanna Christiana en un cuaderno llamado *Blätter und Blümchen aus der goldenen Aue* (*Hojas y flores de la pradera dorada*), destinado a contener algunos de los esfuerzos literarios del futuro compositor, incluyendo poemas, fragmentos dramáticos, y cartas de ficción.¹³⁰

Convencido de la importancia de una buena educación, August Schumann regularmente complementaba las tareas escolares de sus hijos con libros de la biblioteca familiar, la cual, según se rumoreaba, albergaba nada menos que cuatro mil volúmenes. Eso puede explicar por qué Robert Schumann es notablemente más erudito que otros compositores de su época. Tanto los estudios en general como la literatura en particular encontraban unos sólidos cimientos en su casa, y pronto las letras asumieron un lugar fundamental en su vida. Schumann creció condicionado por la literatura, y en ningún otro compositor podemos encontrar con semejante intensidad su búsqueda de fusionar música y literatura en una única idea. Con ese ideal en mente, no es de extrañar que Schumann se haya enamorado profundamente, desde el principio, de Jean Paul, un escritor que inserta constantes referencias musicales en sus textos, referencias que, junto a las de otros escritores, formarían en el futuro el *Dichtergarten* (*Jardín del Poeta*), una recopilación que Schumann tuvo intención de publicar.

Para Jean Paul, la música y el cosmos estaban unidos, vinculando los sonidos con el alba, o con el sol.¹³¹ Y, si no hay que subestimar la importancia de la literatura para Schumann, tampoco hay que hacerlo con la música para Jean Paul, quien opinaba que solamente este arte puede abrir las puertas definitivas del infinito.¹³² Con ideas así, no es de extrañar que un impresionable Robert sintiera que Jean Paul le entendía mejor que nadie. Para Schumann, la literatura romántica en general, y Jean Paul en particular, eran elementos que gobernaban la vida misma.¹³³ Más adelante profundizaré en las inclinaciones musicales de Jean Paul; por ahora, haré

¹³⁰ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 21.

¹³¹ SCHONBERG, Harold C.: Op. cit., p. 174.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ *Ibidem*.

un resumen de las principales actividades de Schumann como hombre de letras, con un énfasis especial en las tempranas, las que sentaron las bases para su inigualable pasión por la literatura.

Podemos encontrar algunos apuntes de su infancia en palabras del propio Schumann, quien redacta, con apenas catorce o quince años, una biografía sorprendentemente adulta que cuenta con no menos de diez páginas. Siendo tal circunstancia algo poco habitual en los compositores, creo interesante citar dicho *curriculum* generosamente. Empieza así:

Mi biografía o los eventos más importantes de mi vida. Nací en Zwickau el 8 de junio de 1810. Los años de mi infancia aparecen difusos en mi mente; hasta los tres años era un niño como otro cualquiera: entonces me acogió la actual alcaldesa Ruppius durante seis semanas porque mi madre cogió el tifus y se temían que me lo contagiara. Esas semanas pasaron ligeras, pues para su elogio hay que decir que era una experta cuidadora de niños: la quería mucho, se convirtió en mi segunda madre, dicho en pocas palabras: me quedé bajo su maternal protección dos años y medio: todos los días visitaba a mis padres, pero salvo esto, no me preocupaba más por ellos [...]. Era devoto, infantil y guapo, aplicado en mis estudios, y a los 6 años y medio fui enviado a la escuela privada del actual pastor de Freiberg, el Sr. Dóhner, que entonces era aquí archidiácono, un hombre muy culto y admirado: a los siete años estudiaba latín, a los ocho francés y griego y a los nueve años y medio pasé al cuarto curso de nuestro Liceo.¹³⁴

Recordando el despertar del amor, Schumann escribe:

[...] ya a los ocho años - quién lo diría - conocí el arte del amor: amaba honesta e inocentemente a la hija del superintendente Lorenz, que se llamaba Emilie: y nunca olvidaré que una vez, al salir de la clase de francés, le di una carta de amor medio rota y desesperada, con un penique (seguramente para que se comprara un vestido). ¡Ay, dulce inocencia!¹³⁵

Según la autobiografía, este niño de ocho años ya se ha aficionado a pasear “completamente solo” y a desahogar su corazón en la naturaleza.

¹³⁴ GECK, Martin: *Op. cit.*, pp. 21-22.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 22.

Además, mi hermano, algunos compañeros de la escuela y yo teníamos un precioso teatro en el que, aunque era conocido en toda Zwickau e incluso famoso (ya que a veces cobrábamos 2-3 marcos), tocábamos *ex tempore* y contábamos chistes terribles y disparatados. Por aquella época me enamoré de Ida Stölzel; sobre ella, con tan sólo 9 años y medio, escribí varios poemas [...] nos amamos durante dos años con sinceridad, de manera infantil, y no desperdiciamos el amor de ninguna manera: nos besábamos constantemente: yo le compraba cada domingo cuatro peniques de caramelos -dicho brevemente, era feliz.¹³⁶

Schumann no cita los poemas que escribió “con tan sólo nueve años y medio”, pero más adelante, en la página 7 de su biografía, sí lo hace con uno que escribió con doce. Con él se despide de su admiradora, de cuyo “humor” está “cansado”:

Una vez fue el tiempo del amor correspondido
que me regaló una y otra vez,
pero las víboras traen ahora otros deseos,
y un espíritu ha cambiado el rumbo:
él fue, el tiempo: ahora ha desaparecido,
envuelto en crespones negros:
sin embargo, ahora, mi espíritu le agradece, ahí arriba,
que nunca cumpliera tu deseo.¹³⁷

Recordemos que un año antes de resumir su vida en esta nada modesta biografía, un Schumann de trece años, bajo el pseudónimo ‘Sküler’, reúne sus esfuerzos como literato en un volumen que titularía *Blätter und Blümchen aus der goldenen Aue* (*Hojas y flores de la pradera dorada*). Gracias a esa primera, pero no única, colección, podemos comprobar que Schumann se concentraba principalmente en escribir poemas. Sirva de muestra el siguiente ejemplo:

Una vez, cuando el crepúsculo
de la bella vida llega.
¡Ay! A vosotros, hombres, os deseo
tengáis una larga prórroga de vida,
mientras estéis a la bendición
de los hombres destinados.
Pues aunque desaparezcáis,
viviréis para siempre.
En el espacio azul del

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ *Ibidem.*

cielo donde moran los devotos.¹³⁸

Sin embargo, el teatro también tiene su lugar. Así explica el muchacho su tragedia teatral *El espíritu*: “La despedida del mundo del asesino Otro. Desde el juicio por delito de sangre hasta el día de su ejecución en Schwarzenberg el 27 de noviembre de 1823”.¹³⁹

La música no podía faltar en el *Blätter und Blümchen*, y el joven artista ya da muestras de sus habilidades como crítico en un apartado titulado “apuntes musicales”, dónde se puede leer: “El 7 de diciembre: [1823] se ha celebrado la primera velada musical bajo la dirección de: Robert Schumann y Carl Praetorius.” La velada empieza con una sinfonía para cuerda, trompas y flautas de Ernst Eichner. Schumann es meticuloso en apuntar los nombres de los intérpretes, y añade: “Esta pieza, pese a ser un poco anticuada, fue muy bien y no hubo fallos”. Respecto a la séptima pieza del concierto, las *Variaciones para piano y flauta* de Wilms,¹⁴⁰ Schumann escribe:

[...] una composición soberbia; continuamente coqueteando, sin rigidez; Hoffmann la toca fenomenal con la flauta; su sonido es claro, luminoso, fino y limpio; su ritmo realmente bueno; las cadencias, intachables. Casi me atrevo a decir que es una pena que este hombre no tenga otro profesor.¹⁴¹

Para Geck, no hay duda de que Schumann, con apenas trece años, “no es solamente músico, sino también crítico desde el principio - y casi más es literato y poeta.”¹⁴² Schumann ya está envuelto en el medio de un conflicto, el de expresarse musical o literariamente. Un conflicto que persistirá, de una manera u otra, durante toda su vida. Él mismo pondrá de manifiesto en su diario, muchos años más tarde, que ambas necesidades de expresión emanaban de la misma fuente, recordando que desde muy temprano sintió la necesidad de producir, si no música, poesía, lo que le generaba una felicidad enorme.¹⁴³ Así las cosas, es lógico que en esta etapa tan temprana de su vida Schumann ya intentara reconciliar sus dos artes favoritas,

¹³⁸ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁹ *Ibidem*. Geck señala que la fecha no corresponde al hecho histórico ficticio, sino al día en que Schumann escribió la escena o la declamó ante el público.

¹⁴⁰ Johann Wilhelm Wilms (1772-1847), compositor alemán.

¹⁴¹ Schumann 2000, p. 133 (citado por GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 27).

¹⁴² GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 27.

¹⁴³ SCHUMANN, Robert: *Tagebücher II: 1836-1854*. Gerd Nauhaus (Ed.), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987, p. 404 (citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 23).

escribiendo literatura sobre música: el *Blätter und Blümchen* contiene, junto a poesías y fragmentos dramáticos, una serie de breves biografías de compositores famosos, así como extractos del tratado *Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst*, de F. D. Schubart.¹⁴⁴

Dos años más tarde, en 1825, Schumann se afianza en sus ambiciones literarias, mientras que las musicales parecen ocupar un segundo plano. Por un lado, Schumann empieza otra colección de escritos, esta vez llamada *Allerley aus der Feder Roberts an der Mulde*; dicha colección contendría trabajos de los años 1825-28, incluyendo treinta y dos poemas, fragmentos poéticos, pequeñas notas sobre Beethoven y Spohr, un ejercicio al estilo de Jean Paul sobre prosa y poesía, y el comienzo de una carta en inglés. Otra colección, empezada el mismo año, se extendería hasta 1830. Con el título de *Einzelgedichte*, allí podemos encontrar poemas adicionales, aforismos poéticos al estilo de Jean Paul (*Streckverse*), y apuntes sobre compositores. Schumann escribiría en su diario que con su poema *Melancolía al Atardecer* se sintió poeta por primera vez, y que sus ojos se llenaron de lágrimas al escribirlo.¹⁴⁵ Por otro lado, el joven de quince años llevaba ya un tiempo leyendo las tragedias clásicas, y Horacio, en griego y latín. Empezó entonces a hacer traducciones métricas de Anacreonte, Homero, y Sófocles, muchas de ellas recopiladas en un volumen llamado *Idyllen aus dem Griechischen des Bion, Theocritus und Moschus*. Schumann estaba orgulloso de su capacidad para traducir estos textos, una actividad para cual aseguró poseer un gran talento.¹⁴⁶

En diciembre de 1825 funda, con otros diez compañeros, una *Litterarischer Verein*, un club literario cuyo propósito era servir de vehículo para la “iniciación en la literatura alemana”.¹⁴⁷ No hay duda de que el joven Schumann era la fuerza motriz del grupo, que se encontró nada menos que treinta veces entre diciembre de

¹⁴⁴ Christian Friedrich Daniel Schubart (1739-1791), escritor, músico y compositor alemán. Su libro *Ideen zu einer Asthetik der Tonkunst* fue publicado póstumamente en 1806.

¹⁴⁵ Mayo de 1828. SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* *Op. cit.*, p. 76 (citado por JENSEN, Eric Frederick: *Schumann...* *Op. cit.*, p. 40).

¹⁴⁶ EISMANN, Georg: *Robert Schumann: Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1956, p. 18 (citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* *Op. cit.*, p. 25).

¹⁴⁷ GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 29.

1825 y febrero de 1828, año en que Robert termina sus estudios en el instituto. El libro de actas, esencialmente actualizado por él, revela temas de lectura y discusión tales como los dramas de Schiller, el tratado de Friedrich Schlegel *Acerca de la antigua literatura alemana*, y la obra de Johann Gottlieb Fichte *Discursos para la nación alemana*.¹⁴⁸ La formación de un grupo de jóvenes con aspiraciones literarias comunes es de capital importancia en la formación de Schumann, hasta porque le proporciona una vía de desarrollo para su tendencia hacia el estudio y producción sistemáticos. Además, la *Litterarischer Verein* fue fundada sobre el principio de que todos los grandes hombres de las letras alemanas habían florecido de grupos como este.¹⁴⁹ De modo que recepción y creación eran considerados las dos caras de una misma moneda, una visión que Schumann mantendría durante toda su vida. Con razón, este aspirante a literato afirmaría, antes de cumplir los veinte años, que estaba familiarizado con los más importantes poetas de un número considerable de países,¹⁵⁰ una declaración que complementaba con sus esfuerzos en una amplia gama de géneros literarios: traducción, poesía lírica, drama, crítica, biografías y memorias confesionales.

Ya en 1826, con la *Litterarischer Verein* en plena marcha, Schumann publica un primer cuaderno de Ensayos alemanes, que comprende varios números, desde el I (“Observación, escrito desde un bonito paraje cerca de Zwickau”), pasando por los números IV (“Sobre la arbitrariedad y nimiedad de la gloria póstuma”), VI (“La resignación de Ariadna en Naxos”) y VII (“Discurso sobre la íntima relación entre poesía y música”), hasta el XV (“Por qué la tragedia no prosperó en la Roma Antigua”).¹⁵¹ Como se trata en realidad de una selección de ensayos escolares se puede concluir que en este caso no hay para Schumann separación entre obligación y querencia.¹⁵²

¹⁴⁸ *Ibidem*.

¹⁴⁹ SCHOPPE, Martin: “Schumanns Litterarischer Verein”. En: *Robert Schumann und die Dichter*, Bernhard R. Appel; Inge Hermstrüwer (Eds), Düsseldorf, Droste Verlag, 1991, p. 22 (citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 25).

¹⁵⁰ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 25.

¹⁵¹ GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 30.

¹⁵² *Ibidem*.

Nada más arrancar el año 1827, Schumann empieza su *Tage des Jüngling-lebens*, un diario que mantendría por aproximadamente un mes. Las experiencias vitales, el lenguaje poético y la crítica se encuentran en este primer registro íntimo de Schumann. La confesión personal se encuentra en la raíz de este primer diario, testigo de la búsqueda de Schumann por descubrir quién realmente es:

Yo mismo no tengo claro quién realmente soy; creo que poseo imaginación, y nadie lo niega, pero no soy un pensador profundo: no puedo proceder de manera lógica con los hilos que quizá entrelacé de manera demasiado apretada. Si soy un poeta - nadie puede convertirse en poeta - lo decidirá la posteridad. Más sobre mí no puedo decir, ya que lo más difícil es describir a uno mismo, y “Conócete a ti mismo” es una frase poderosa.¹⁵³

Como apunta Jensen respecto a este mismo registro, el uso que hace Schumann de palabra ‘poeta’ debe ser entendido en un sentido general, como equivalente a ‘artista’.¹⁵⁴ También es interesante observar que el *Tage des Jüngling-lebens* contiene numerosas referencias a libros y autores, mientras que la música tendrá que esperar hasta el año siguiente para tener más presencia.¹⁵⁵ En ese contexto de indefinición personal, Schumann se encuentra con la novela *Flegeljahre* de Jean Paul. Años después, definiría el libro como una especie de Biblia, una comparación religiosa muy acertada por parte de un Schumann que parece haber encontrado a su salvador: “Me preguntaba a menudo dónde estaría si no hubiera conocido a Jean Paul”.¹⁵⁶

Así están las cosas entonces para Schumann a principios de 1828: con diecisiete años, a menudo es imposible decir si la música o la literatura tiene más importancia para él. Sus contribuciones a las *Musikalish-deklamatorischen Abendunterhaltung*, que tenían lugar en el liceo de Zwickau, dan fe de esta naturaleza dual: en la sesión del 25 de enero, menos de dos meses antes de graduarse, Schumann empieza recitando un monologo del *Fausto* de Goethe, para acto seguido tocar uno de los movimientos del *Concierto para piano* op. 1 de

¹⁵³ Entrada del 24 de enero de 1827. SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* Op. cit., p. 30 (citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 27). La traducción es mía.

¹⁵⁴ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann...* Op. cit., p. 14.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁶ SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* Op. cit., p. 82 (citado por GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 30).

Al graduarse del instituto, una nueva etapa empieza para Schumann: se muda a Leipzig para estudiar derecho, por deseo de su madre (hay que recordar que el padre, August Schumann, había fallecido en 1825). Coincidiendo con sus nuevos estudios, comienza entonces otro diario: *Hottentottiana*, un arcano y extravagante título al estilo de Jean Paul. Mantenido fielmente por Schumann desde el 2 de mayo de 1828 hasta el 1 de abril de 1830 (salvo una larga interrupción entre agosto y noviembre de 1829 debido a sus viajes por Suiza e Italia), *Hottentottiana* en muchos sentidos demuestra una tendencia literaria aún más marcada que el anterior *Tage des Jüngling-lebens*. El título del diario alude a los *Hottentots*, en tiempos de Schumann una jerga para designar a los bárbaros y salvajes, probablemente usado debido al nuevo status de un estudiante que por primera vez se encuentra lejos de las miradas controladoras de la familia.¹⁵⁸ *Hottentottiana* trasciende las funciones habituales de un diario, y Schumann vuelca en él una mezcla de géneros que refleja el desarrollo de una naturaleza artística caleidoscópica, incluyendo análisis autobiográficos, apuntes de actividades cotidianas, esbozos para cartas, fragmentos y bocetos para varios proyectos poéticos, y especulaciones estéticas sobre música y literatura.¹⁵⁹

En agosto de 1828, podemos encontrar en el diario fragmentos de uno de los grandes proyectos literarios de Schumann, un idilio al estilo de Jean Paul llamado *Juniusabende und Julitage*. Han sobrevivido diecinueve páginas de un texto que Schumann calificó entusiásticamente, considerándolo su trabajo más verdadero y hermoso.¹⁶⁰ *Juniusabende und Julitage* cuenta con personajes y tramas que seguramente reflejan las experiencias del propio Schumann, algo que ya sucedía, previsiblemente, con el *Tage des Jüngling-lebens* del año anterior. Las aventuras amorosas de Julius, uno de los personajes principales, están basadas en los

¹⁵⁷ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 29.

¹⁵⁸ Posteriormente, la palabra sería utilizada para referirse de manera peyorativa a los nativos de Sudáfrica.

¹⁵⁹ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 39.

¹⁶⁰ Entrada del 29 de julio. SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* Op. cit., p. 98 (citado por JENSEN, Eric Frederick: *Schumann...* Op. cit., p. 40).

relacionamientos de Schumann con Nanni Petsch, Liddy Hempel, y quizá también Agnes Carus.¹⁶¹ Sin embargo, la cualidad reflexiva del idilio aparece en su conexión con la actividad de mantener un diario. Por un lado, el diario *Hottentottiana* incluye, como he comentado, varios fragmentos de *Juniusabende und Julitage*; por otro, el quinto capítulo de la novela abre con entradas del diario de Julius. Tal intercambio entre productor y producto, confesión y reflexión, son fáciles de encontrar en la obra de Jean Paul. En *Siebenkäs*, por ejemplo, el protagonista (que presta su nombre al título), después de su decisión de convertirse en escritor, se pone a trabajar en el *Auswahl aus des Teufels Papieren*, una colección de ensayos satíricos publicada por Jean Paul en 1789. La influencia de Jean Paul también se hace notar en el uso frecuente de juegos de palabras, giros inesperados en las frases, neologismos, y el uso de *Streckverse*, un término acuñado por el escritor para designar pequeños poemas de métrica libre.

En el otoño de 1828, Schumann concibe una *Bildungsroman* titulada *Selene* que también debe mucho a Jean Paul, no siendo casualidad que la lectura de una biografía del escritor (*Wahrheit aus Jean Pauls Leben*) en noviembre de dicho año coincida con la copia de varios borradores de *Selene* en el *Hottentottiana*.¹⁶² Ya el título de la novela de Schumann es prestado de Jean Paul, quien había llamado *Selena* a una de sus últimas novelas. También Gustav, el hermano gemelo de la heroína de Schumann, toma su nombre del héroe de *Die unsichtbare Loge* de Jean Paul. La idea de utilizar hermanos gemelos remite al *Doppelgänger*, un concepto característico en Jean Paul, inventor del término. Usado por el escritor en novelas como *Siebenkäs* y *Flegeljahre*, el *Doppelgänger* hace referencia a dos personajes opuestos y complementarios, siendo una plasmación de la naturaleza dual del ser humano. Schumann crearía su propia versión con sus dos alter-egos, Florestan y Eusebius, inspirados respectivamente por Vult y Walt, los hermanos protagonistas de *Flegeljahre*. Otro aspecto a tener en cuenta es que uno de los personajes de Schumann, llamado Gustav, ya había aparecido en su novela anterior, *Juniusabende und Julitage*. Tal migración de personajes también es deudora de Jean Paul: varias figuras de *Hesperus* recurren en *Siebenkäs*; Viktor, el héroe de esta última novela, lee *Die unsichtbare Loge*; y Gianozzo, cuyo diario forma una parte importante de

¹⁶¹ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 40.

¹⁶² Solamente quedan seis páginas de *Selene*, y mucho del contenido es de naturaleza autobiográfica.

Titan, dedica sus escritos a Leibgeber, a su vez doble (o *Doppelgänger*) de Siebenkäs. De modo que lo que hace Jean Paul es recurrir a una constelación limitada de personajes y conceptos, pero que están constantemente en movimiento. Así, podemos decir que en cierto sentido sus novelas constituyen un único conglomerado literario. Schumann trata de replicar el proceso en sus trabajos literarios tempranos, aunque dichos esfuerzos aparecerán más nítidamente en sus críticas y obras para piano de los años 30, donde temas musicales pasean de pieza en pieza, y los personajes ficticios de las críticas, como Eusebius y Florestan, aparecen como ‘compositores’ de algunas obras.

Paralelamente a las novelas, los escritos de Schumann de la época también revelan una deliberada preocupación por demostrar un estilo culto. Dentro de eso, llama particularmente la atención la conexión para él entre palabras y sonidos.

Mientras estudiaba en el instituto en Zwickau, Schumann había escrito un ensayo llamado *Sobre la Íntima Relación entre Poesía y Música*. Es un trabajo juvenil, pero ya indicativo de sus inclinaciones. Ahora, en 1828, escribiría que los sonidos son palabras, pero a un nivel superior; y que la música es el máximo poder de la poesía. Para él, los ángeles hablan con sonidos, y todo compositor es un poeta, sólo que más elevado.¹⁶³ Siendo así, es natural que Schumann asociara compositores con escritores: al escuchar Beethoven, sentía como si estuviera leyendo una novela de Jean Paul, mientras que Schubert le recordaba a Novalis.¹⁶⁴ Lo que lleva Schumann a emparentar autores y compositores es el entusiasmo que siente por ellos, aunque las asociaciones pueden variar: en otra ocasión asociaría a Schubert ya no con Novalis, sino con Jean Paul.¹⁶⁵

Como se puede comprobar, las tendencias literarias de Schumann son hacia un estilo elevado, aunque no todo es seriedad en el *Hottentottiana*. Schumann añadió rocambolescos títulos a dos volúmenes del diario: el primer se llama *Das*

¹⁶³ SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* Op. cit., pp. 41, 96 (citado por JENSEN, Eric Frederick: *Schumann...* Op. cit., p. 39).

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 97 (*Ibidem*).

¹⁶⁵ Carta del 6 de noviembre de 1829 a Friedrich Wieck. SCHUMANN, Robert: *Jugendbriefe...* Op. cit., p. 82 (*Ibidem*).

Fuchsjahr, eine komische Autobiographie, y el cuarto, *Das Burschenjahr oder die moralische Erziehung*. Y al final del segundo volumen añade una nota humorística: “impreso en las pensamiento-oficinas del ostensible autor, Robert Schumann.”¹⁶⁶ También la sátira encuentra su lugar. Quizá alentado por las libertades de su nueva vida estudiantil, Schumann satiriza el poema *Erlkönig* de Goethe:

¿Qué raspa allí en las virutas,
padre? Me resulta asfixiante.
El niño lloraba lágrimas amargas,
lloraba lágrimas, más que bastante.

Cálmate, hijo mío, en las virutas
roe tan sólo un ratón.
El padre también llora lágrimas,
le resulta también un horror.¹⁶⁷

Schumann se va acercando a los veinte años, y es importante resaltar que todavía no se ha decidido si convertirse en escritor o músico; aunque está ahora matriculado en derecho, lo único que tiene claro es que no desea, ni ha deseado jamás, ser abogado. Creyéndose con talento tanto para la literatura como para la música, su confusión y frustración a la hora de elegir una de las dos como carrera se agravaba más aún, debido a su percepción de que ambas están íntimamente ligadas: En diciembre de 1830 escribiría a su madre que “Si tan sólo mi talento para la música y la poesía convergiesen en un mismo punto, la luz no sería tan difusa, y yo podría probar muchas cosas.”¹⁶⁸ Tal deseo de convergencia, sembrado desde la infancia por el amor a la literatura y la música, se mantendría en cierta medida durante toda su vida, y a menudo de manera muy explícita. Por ejemplo: uno de los títulos que barajaría para la *Phantasie* op. 17, publicada en 1839, fue *Dichtungen* (*Poemas*). Schumann finalmente elegiría la música, pero no hay que olvidar que, al hacerlo, simplemente estaba eligiendo un arte que en su mente ocupaba un lugar más elevado, a un nivel superior, que la poesía. Sencillamente, para Schumann la

¹⁶⁶ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 39. La traducción es mía.

¹⁶⁷ HEERO, Aigi: *Robert Schumanns Jugendlyrik: Kritische Edition und Kommentar*. Sinzing, Studio Verlag, 2003, p. 259 (citado por GECK, Martin: Op. cit., p. 31).

¹⁶⁸ Carta del 15 de diciembre de 1830 a su madre. SCHUMANN, Robert: *Jugendbriefe...* Op. cit., p. 136 (citado por PLANTINGA, Leon: Op. cit., p. 240).

música es una forma más trascendente de literatura.

Llegamos al año 1831, y los proyectos literarios de gran envergadura continúan ocupando la mente de Schumann. Escribió obras de teatro, incluyendo un género particular muy popular en su momento, con tramas sobre atracadores. Tales dramas debían mucho de su éxito a *Die Räuber* de Schiller, y Schumann no solo hacía de dramaturgo, sino que actuaba en las representaciones. También hay referencias en su diario a dos tragedias, una basada en la vida de Coriolano, y otra sobre las luchas políticas de la familia Montalti en la Génova del siglo XIV. Y, para junio de 1831, Schumann había terminado la primera escena de un drama sobre la vida de Abelardo y Eloísa. Otras iniciativas en las letras ese año incluyen la ficción, aunque ninguno de esos trabajos se ha completado, incluyendo un cuento llamado *The Philistine and the Rascal King*, un título que recuerda los cuentos de hadas de E. T. A. Hoffmann, o Eichendorff. No obstante, de todos los escritos de Schumann de esa época, es un fragmento de ocho páginas para una novela titulada *Die Davidsbund* la que va a tener resonancias más duraderas y profundas. Aparentemente, es el mismo trabajo referido por Schumann en su diario como ‘Wunderkinder’, cuyos protagonistas incluyen a Paganini, Hummel, Wieck, y Clara, entre otros.¹⁶⁹ *Die Davidsbund*, o *La Liga de David*, será una cofradía de espíritus afines, amigos tanto reales como imaginarios reunidos para luchar contra los filisteos, todos aquellos que representan lo caduco en arte, enemigos sobretodo del progreso musical. Como no es de sorprender a estas alturas, tal proyecto tiene sus orígenes en Jean Paul.

El día 8 de junio de 1831, día de su cumpleaños, Schumann dice haber despertado de un sueño muy profundo, similar al pre-natal, sintiéndose como si lo objetivo y lo subjetivo de sí mismo quisieran separarse. Se encontraba en el limbo que existe entre existencia y apariencia, entre forma y sombra. Asustado frente a tal sensación de separación, Schumann entonces se pregunta si su genio le va a abandonar. Sus angustias encontraron alivio al surgir entonces Florestan, un alter-ego con dotes para la improvisación (Schumann también era un excelente

¹⁶⁹ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 41.

improvisador¹⁷⁰). Pronto Schumann diría que Florestan era su amigo del alma, su propio ego.¹⁷¹ El mismo día del nacimiento de Florestan, Schumann decide, a partir de entonces, dar a sus amigos nombres que considera más hermosos y apropiados.¹⁷² Así, su profesor de piano Friedrich Wieck se convirtió en *Maestro Raro*, Clara Wieck en *Zilia*, su maestro de composición Heinrich Dorn en *Director Musical*, entre otros. Había nacido la mencionada *Liga de David*, y con el tiempo otros miembros entraron a formar parte del proyecto.¹⁷³

Aunque la *Liga de David* ya está en marcha y tiene varios soldados, hay que decir que Florestan ocupa un lugar más importante que los demás, ya que se trata de una proyección de las inclinaciones impetuosas de Schumann. Este arrebatado alter-ego no estaría solo por mucho tiempo: unas semanas después, el primero de julio, vería la luz su hermano gemelo, Eusebius, contrapunto meditativo para Florestan. Schumann anotaría en su diario la llegada de Florestan y Eusebius, descritos como dos de sus mejores amigos, los cuales, aunque no les había visto nunca antes, le saludaron efusivamente.¹⁷⁴ Ahora Schumann tiene un medio de canalizar sus conflictos, a través de dos proyecciones opuestas: Florestan representa la energía desbocada y fogosa, Eusebius la contención contemplativa. El mismo Schumann los definiría de la siguiente manera: “Florestán rompe las cosas acometiéndolas; Eusebius dejándolas caer.”¹⁷⁵ Además, y muy importante, es que con esa solución Schumann puede mantenerse vinculado con su amado Jean Paul, ya que Florestan y Eusebius están modelados a semejanza de los hermanos gemelos

¹⁷⁰ Schumann en su juventud dedicaba varias horas al día a improvisar al piano, una habilidad por la cual sería conocido más adelante. Ver JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 9.

¹⁷¹ SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I... Op. cit.*, pp. 342, 371 (citado por OSTWALD, Peter: *Op. cit.*, p. 77).

¹⁷² *Ibid.*, p. 339 (citado por JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 102).

¹⁷³ Por dar algunos ejemplos: el pianista Louis Rakemann sería *Walt*; el compositor y crítico Carl Banck, *Serpentin*; el compositor Félix Mendelssohn, *Félix Meritis*; el músico y artista J. P. Lyser, el pintor sordo *Fritz Friedrich*; el compositor Stephen Heller, *Jeanquirit*; el pianista Julius Knorr, *Julius*; el poeta Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, *Diamond* o *Wedel*; la mecenas y amiga de Schumann Henriette Voigt, *Eleonore*.

¹⁷⁴ SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I... Op. cit.*, p. 344 (citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 74, y por OSTWALD, Peter: *Op. cit.*, p. 78). Ostwald hace observaciones (pp. 77-79) sobre el significado oculto en la elección de Schumann de los nombres; Florestan inspirado en un personaje de la ópera *Fidelio* de Beethoven, Eusebius el nombre de un santo cristiano.

¹⁷⁵ SCHUMANN, Robert: *Escritos sobre la música... Op. cit.*, p. 39.

Vult y Walt, protagonistas de la novela *Flegeljahre*, para entonces la ‘Biblia’ de Schumann. En una carta a su profesor de composición, Heinrich Dorn, Schumann explica que Florestan y Eusebius forman su naturaleza dual, mientras que Raro sería el hombre perfecto, fusión de los dos opuestos.¹⁷⁶

El ‘hombre perfecto’ a que se refiere Schumann también tiene raíces en Jean Paul y sus ‘hoher Mensch’, personajes con un carácter superior tales como Viktor en *Hesperus*, y que sirvieron de inspiración para Gustav en *Selene*, del propio Schumann. De hecho, la primera parte de *Die unsichtbare Loge* concluye con una larga exposición de Jean Paul respecto a la capacidad de los ‘hoher Mensch’, representados por personajes como el Dr. Fenk, el héroe Gustav, o su amigo Ottomar, en situarse por encima de las pequeñeces de la vida ordinaria. Juntos, Florestan y Eusebius constituyen dos dimensiones, separadas y opuestas, pero complementarias, del carácter de Schumann, quien se postula así como un ‘hombre superior’ jean-pauliano, capaz de mediar (convirtiéndose entonces en *Raro*, un maestro) entre la energía desenfrenada y la meditada contención. Los “mejores amigos” de Schumann liderarán la *Liga de David*, y actuarán no solamente como agentes confesionales en su diario, sino que tendrán voz activa en las críticas, e incluso en las composiciones.

La *Davidsbund* se formó en cabeza de Schumann, reuniendo caracteres reales e imaginarios, para elevar el nivel musical de su época, incluyendo el de las críticas. Pero, no satisfecho con que el grupo forme parte de una novela de ficción, Schumann decide que sean parte activa en sus creaciones, tanto literarias como musicales. La primera aparición pública de Florestan, Eusebius y Maestro Raro fue, sorprendentemente, en un periódico conservador, el *Allgemeine Musikalische Zeitung*. Publicada el 7 de diciembre de 1831, era una crítica de las *Variaciones sobre “La ci darem la mano”*, el op. 2 de Chopin. Dicha crítica, que incluyo completa en el Anexo III, parece más el fragmento de una novela, tal es su carácter fantasioso. De hecho, los editores tomaron dos decisiones a raíz del escrito de Schumann. Una de ellas fue publicar, en la misma edición del periódico, otra crítica

¹⁷⁶ Carta del 14 de septiembre de 1836 a Heinrich Dorn. SCHUMANN, Robert: *The Letters of Robert Schumann*. Karl Storck (Ed.), Hanna Bryant (Trad.), London, John Murray, 1907, p. 58).

de las variaciones de Chopin, una crítica más acorde con los valores tradicionales de la revista. La otra decisión fue mucho más drástica: el *Allgemeine Musikalische Zeitung* jamás volvería a publicar cualquier escrito de Schumann. Sin embargo, ahora el cuarteto Schumann, Florestan, Eusebius, y Raro, serán presencia frecuente en la lucha del compositor contra la mediocridad musical, tanto en obras como en críticas se refiere.

Es interesante observar cómo Schumann se desdobra en sus tres alter-egos, y no hay que olvidar que Jean Paul ha sido el que le proporcionó un modelo a seguir: Eusebius representa el lado más poético y amable de Schumann, y en las críticas se muestra lleno de entusiasmo por nuevas composiciones; Florestan, por el contrario, tiene la tendencia a ser más despiadado, revelando los fallos que Eusebius frecuentemente pasa por alto; Maestro Raro es el juez ecuánime, uno de los ‘*hoher Mensch*’ de Jean Paul que no cae en los excesos de Eusebius y Florestan. Concebido como una personificación de su profesor de piano Friedrich Wieck, el Maestro Raro es una proyección del deseo de Schumann de convertirse en un artista maduro, superando las limitaciones de su naturaleza dual. Asimismo, y sin exclusión de lo anterior, no ha pasado desapercibida, siendo notoria su predilección por los puzzles y juegos de palabras, la posibilidad de que Schumann haya creado con Raro una amalgama de su propio nombre y el de Clara, la hija pianista de Wieck destinada a ser su esposa: **CLARAROBERT**.¹⁷⁷

Apenas dos años después del surgimiento de su *Davidsbund*, Schumann publica, a finales de 1833, una especie de fragmento de novela con el título: *La Liga de David. Referido por S*. Vida musical en Leipzig. Primer artículo*. El lugar de la publicación es una revista de Leipzig, muy respetada por los jóvenes, llamada *Der Komet. Ein Unterhaltungsblatt für die gebildete Lesewelt* (El cometa. Página de entretenimiento para lectores cultivados). El texto, citado no en su integridad, pero sí generosamente por Geck,¹⁷⁸ trata de temas actuales, de modo que el autor, que firma solamente “E.”, es decir, Eusebius, aprovecha para criticar que la revista *Iris* haya publicado una reseña negativa de las mencionadas *Variaciones sobre “La ci*

¹⁷⁷ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 105.

¹⁷⁸ GECK, Martin: *Op. cit.*, pp. 58-59.

darem la mano” de Chopin, tan alabadas por Schumann en 1831. No limitándose a eso, el narrador en primera persona permite a los lectores participar de una crítica del concierto que, por así decirlo, está escribiendo en ese momento. De ahí que mencione a Clara Wieck, para entonces una joven promesa de Leipzig. El ‘crítico’ también sugiere que se interprete, de una vez por todas, todos los conciertos para piano de los barrocos Bach y Händel, una muestra de que Schumann consideraba fundamental la herencia del pasado. La novela-crítica continúa con una interrupción llena de suspense: “Cuando estaba escribiendo entró un niño muy guapo de pelo negro y rizado y sin decir nada me entregó una carta. - ¿Quién eres? - se dirigió hacia la puerta. Pero ¿qué ponía en la carta? *Quiero decírtelo al oído* ----- ¿Lo has escuchado?” También es importante mencionar que el narrador se encuentra, al principio del texto, con unos recortes de papel, en los cuales estaban escritos una parte del texto publicado. Una confusión que recuerda claramente a E. T. A. Hoffmann en su novela *Lebensansichten des Katers Murr*, o Jean Paul y su *Leben Fibels*; lo mismo pasa con el recurso artístico de Schumann que consiste en interrumpir al narrador cuando está escribiendo, para susurrarle al lector el contenido de una carta en su oído imaginario.

El año 1834 es testigo de la fundación de la *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*, un proyecto añorado por Schumann desde más de un año; el primer número apareció el 3 de abril. La revista, más conocida como *Neue Zeitschrift für Musik* (quitarían el *Leipziger* en la edición del 2 de enero de 1835, probablemente para evitar sospechas de provincianismo, según Daverio¹⁷⁹), se publica dos veces por semana; tiene una extensión de cuatro páginas y la tirada inicial es de cuatrocientos ejemplares, nada modesta si tenemos en cuenta que Schiller, por ejemplo, realizaba una tirada media de mil ejemplares de su *Horen*.¹⁸⁰ La ambición de Schumann con su revista se refleja ya en la cita usada por él para inaugurarla: “Quienes sólo vengana escuchar una obra divertida o licenciosa, y un estrépito de armas, o vengana ver un bufón con su traje de colorines bordado de amarillo, esos saldrán engañados en sus esperanzas.”¹⁸¹ La cita, sacada del Prólogo de *Enrique VIII* de Shakespeare, es

¹⁷⁹ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 117.

¹⁸⁰ GECK, Martin: Op. cit., p. 60.

¹⁸¹ SCHUMANN, Robert: *Escritos sobre la música...* Op. cit., p. 4.

muy apropiada: puede que Schumann no cite a Hamlet, pero para él sin duda hay algo muy podrido en el reino musical alemán. En el prospecto de la revista, tema principal del primer número, promesas ambiciosas: artículo teóricos y prácticos; pequeños cuentos con temática musical; críticas de nuevas composiciones; pasajes musicales seleccionados de los escritos de figuras tales como Goethe, Jean Paul, Heine, o Novalis; anuncios de eventos musicales significantes; y crónicas de la vida musical en los principales centros musicales de Europa. El tiempo demostraría que las promesas de Schumann estaban justificadas, y que su revista realmente era algo nuevo en el panorama periodístico musical.

Para empezar, la *Neue Zeitschrift für Musik* no estaba vinculada a ninguna casa editorial de música, y eso le confería una independencia que las otras revistas no podían presumir: el *Allgemeine musikalische Zeitung*, el *Berliner Allgemeine Musikzeitung*, así como *Iris* y *Cäcilia*, eran en realidad la extensión periodística de editoriales Breitkopf und Hartel, Schlesinger, Trautwein, y Schott, respectivamente. La nueva revista no sólo aseguraba, con tal independencia, una visión imparcial de la escena musical, sino que ambicionaba ofrecer una amplia perspectiva de la misma. Con representantes en Berlín, Weimar, Viena, Praga, París, Londres, San Petersburgo, y Nápoles, además de mostrar interés por las actividades musicales en Polonia, Hungría, Bélgica, e incluso en los Estados Unidos y Sudamérica, la *Neue Zeitschrift für Musik* no tenía rival en su cobertura musical.

En el citado prospecto inaugural, Schumann incide en que es necesario visitar al artista en su taller para conocerle a fondo. También resalta la necesidad de un medio para que el artista tenga un impacto, a través de la palabra impresa, que vaya más allá de su directa esfera de influencia.¹⁸² Universal tanto en su contenido como en su alcance, la *Neue Zeitschrift für Musik* era precisamente este medio. Convencido de que el artista debe posicionarse de manera contundente en la lucha por el progreso artístico, ya en este primer número de la revista Schumann no duda en utilizar un tono político, situando a sus contemporáneos en un ‘partido’ u otro según sus inclinaciones:

¹⁸² SCHUMANN, Robert: *Gesammelte Schriften...* Op. cit., p. 273 (citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 116).

El presente está caracterizado por sus partidos políticos. Como sus homólogos políticos, los partidos musicales pueden dividirse en liberales, moderados, y reaccionarios; o románticos, modernos, y clásicos. A la derecha se sientan los anticuados, los contrapuntistas, los anti-cromatismo; a la izquierda los jóvenes principiantes, los impetuosos, los que desprecian las estructuras formales, los genios insolentes, entre los cuales los Beethovenianos son los más conspicuos. En el medio, lo viejo y lo nuevo se funden. Este grupo es el responsable por la mayoría de la producción de la época, las creaciones actuales, traídas a la luz solamente para ser destruidas.¹⁸³

Añadido a eso, la carga poética en las críticas de Schumann no tiene, como su música, precedentes en anteriores escritos. Como muestra de ello, incluyo en anexo dos ejemplos íntegros: en el ya mencionado Anexo III, su crítica de las *Variaciones sobre “La ci darem la mano”* de Chopin; en el Anexo IV, el “Discurso de Carnaval de Florestán”, publicado en la *Neue Zeitschrift* en 1835.

Respecto a los escritos de Schumann, Daverio advierte que su estilo, el cual nos puede resultar excesivamente florido, es en realidad una solución a un problema crucial: el de forjar una práctica crítica específicamente romántica.¹⁸⁴ Como muchos románticos, Schumann no tenía simpatía por el tipo de crítica practicado habitualmente en el siglo XVIII. De acuerdo a la visión de principios del siglo XIX, el crítico es un poeta, no un juez que se dedica a formular rígidas leyes musicales. Apoyado por las ideas de escritores como Friedrich Schlegel, quien decía que la poesía sólo puede ser criticada a través de la poesía, o Novalis, quien iba incluso más lejos, opinando que el crítico no solamente aporta un complemento a la obra de arte, sino que la termina, Schumann persiguió incansablemente hacer del periodismo musical una práctica intelectualmente respetable. Articulando esa idea en un artículo publicado en 1835, Schumann opina que la crítica más elevada es aquella que deja una impresión similar a la que suscitara la obra de arte original. En este sentido, el crítico no solamente replica, describe, o juzga la obra de arte, sino que contesta a la misma con una contrapartida poética, es decir, con otra obra de

¹⁸³ SCHUMANN, Robert (Ed.) et al.: *Neue Zeitschrift für Musik* 1. Leipzig, 1834, p. 38 (citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 123). La traducción es mía.

¹⁸⁴ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 126.

arte.¹⁸⁵

Otra excelente muestra de la capacidad de Schumann para aunar literatura, música, y política, es el siguiente texto, un párrafo del artículo titulado “Obra breve y rapsódica para piano-forte”, publicado en la *Neue Zeitschrift für Musik* también en 1835:

Al igual que las políticas, las revoluciones musicales penetran hasta el más mínimo resquicio. En música se nota la nueva influencia también allí donde se une a la vida de la manera más sensorial y extrema, en la danza. Con la paulatina desaparición de la hegemonía contrapuntística se fueron las miniaturas de las zarabandas, gavotas, etc., los miriñaques y los lunares postizos pasaron de moda y las trenzas se acortaron. Entonces los minuets de Mozart y Haydn con los largos vestidos de cola volaron, donde uno se sentaba enfrente del otro en silencio y educadamente, según la costumbre, donde se hacían reverencias y finalmente se abandonaba la sala; aquí y allá se ve alguna que otra peluca, pero los cuerpos antaño rígidamente anudados se movían ya mucho más elásticos y graciosos. Poco después entra en escena el joven Beethoven, sin respiración, tímido y distraído, con el cabello sin peinar, el pecho y la frente desnudos como Hamlet, y la gente se extrañaba mucho al ver a alguien tan peculiar; ¡pero la sala de baile se le antojaba demasiado estrecha y aburrida, prefería lanzarse a la oscuridad, contra viento y marea, y gruñó contra la moda y lo ceremonioso, y haciéndolo evitó la flor, para no pisarla!¹⁸⁶

Es interesante como Schumann condensa, en un muy breve espacio, los cambios sociales y musicales que tuvieron lugar desde el Barroco, utilizando las danzas de cada estilo como metáfora.

Hace referencia al Barroco, estilo que en música alcanzó su apogeo en el siglo XVII, al hablar de la hegemonía contrapuntística, siendo el contrapunto una técnica compositiva característica de la época. También la zarabanda y la gavota son habituales en la llamada suite barroca, una obra constituida por una secuencia de danzas. Hay que decir que, aunque formada por danzas, la suite barroca no se baila nunca, ya que se trata de versiones altamente estilizadas de danzas de origen popular. Derrocado el Barroco y sus lunares postizos, entra en escena el Clasicismo,

¹⁸⁵ SCHUMANN, Robert: *Gesammelte Schriften...* Op. cit., p. 44 (citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 126).

¹⁸⁶ SCHUMANN, Robert (Ed.) et al.: *Neue Zeitschrift für Musik* 2. Leipzig, 1835, p. 153 (citado por GECK, Martin: Op. cit., pp. 20-21).

en el siglo XVIII, con Haydn y Mozart. Aquí domina ya no las zarabandas y las gavotas, sino el minueto.¹⁸⁷ Ahora los cuerpos, en el Barroco rígidamente anudados, se pueden mover con más facilidad. Va quedando para tras el agobiante dominio de las monarquías, empieza a haber más libertad de movimientos. Llega entonces Beethoven, que en tal contexto representa la revolución.¹⁸⁸ Llega con el cabello sin peinar, el pecho y la frente desnudos como Hamlet. Ahora sí que la monarquía está en un aprieto, la revolución es imparable. Beethoven ya preuncia entonces el ideal romántico: la sala de baile le resulta estrecha y aburrida, y prefiere lanzarse a la oscuridad, contra viento y marea. Basta de ceremonias, de corsés y reverencias, es el momento de liberarse y expresar cada uno su individualidad.

A sus veinticinco años, Schumann es capaz de expresarse así gracias a una formación que muchos compositores no tuvieron. Según Geck, compositores como Haydn, Mozart, Beethoven o Schubert no hubieran podido nunca escribir semejante texto. No sólo porque no tenían el talento literario de Schumann, sino que tampoco disponían, ni mucho menos, de su sólida formación cultural.¹⁸⁹ La nueva manera de escribir de Schumann llamó la atención, pero más aún lo haría la *Davidsbund*, y el público se preguntaba quiénes eran estos misteriosos personajes.

Schumann, en el momento de la creación de la revista, no revela en absoluto que los artistas y amigos del arte que le apoyan pertenecen a tal grupo, sino que a partir de ahí disimula con elegancia. “Lo misterioso del asunto tiene para algunos un encanto especial y además, como todo lo oculto, una fuerza particular”, escribe a Anton Wilhelm Zuccalmaglio, uno de los miembros de la liga.¹⁹⁰ Cuando, en el número 19, por primera vez aparece un artículo titulado “Los miembros de la Liga de David”, en el que Eusebius, Florestan y Raro se turnan para comentar los *Estudios para piano* de Johann Nepomuk Hummel, Schumann incluye esta nota a pie de página:

¹⁸⁷ Cabe decir que el minueto ya era utilizado en el Barroco, pero alcanzó realmente la gloria en el Clasicismo, de ahí que se le asocie con este estilo.

¹⁸⁸ Es curioso observar que Beethoven y Napoleón, más que coincidir en algún momento de sus vidas, vivieron prácticamente a la vez. El gobernante nació en 1769, y el compositor un año después; Napoleón fallecería en 1821, y Beethoven en 1827.

¹⁸⁹ GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 21.

¹⁹⁰ Citado por GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 68.

Desgraciadamente no podemos dar todavía una explicación completa del título 'Liga de David'. El querido lector dispondrá de ella pronto, porque la misma mano desconocida que firmó en ejemplares anteriores con Euseb., F - no Florestan nos lo ha prometido. D. Red.¹⁹¹

Pero resulta que la explicación al final del número 38 también es enigmática, puesto que todavía no se ha explicado al lector que Schumann es el redactor jefe:

Corren rumores diversos sobre la asociación abajo firmante. Como lamentablemente tenemos que seguir manteniendo el secreto, pedimos al señor Schumann (si éste fuera conocido a través de alguna respetada redacción) que ocasionalmente firme por nosotros. Los miembros de la Liga de David. - Estaré encantado de hacerlo. R. Schumann.¹⁹²

Tal fue la confusión creada que Schumann a veces consideraba dar explicaciones, al menos a los más allegados. A su profesor de composición, Heinrich Dorn, escribiría en 1836:

La Cofradía de David integra solamente una entidad espiritual y romántica, como desde hace mucho habéis observado. Mozart era un cofrade tan grande como lo es ahora Berlioz, y lo son sin haber sido nombrados por medio de un diploma. Florestán y Eusebio constituyen mi doble naturaleza, que yo quisiera fundir en un hombre cabal según acontece en Raro. El resto de lo que atañe a este tema se encuentra en la revista. Los demás seres presentados por mí en forma más o menos velada son, *en parte*, personas reales; de igual modo muchos aspectos de la vida de los Cofrades de David han sido extraídos de la realidad.¹⁹³

En el caso de la *Neue Zeitschrift für Musik*, el juego en que se embarca el redactor jefe Schumann es osado, ya que es arriesgado desorientar demasiado a unos lectores que, al fin y cabo, mantienen la revista. Por si eso fuera poco, el juego no está confinado a la revista. En 1838, Schumann sorprende al público publicando dos obras para piano, la *Davidsbündlertänze* op. 6 y la *Grande Sonate* op. 11, no bajo su nombre, sino como composiciones de Eusebius y Florestan. En las

¹⁹¹ SCHUMANN, Robert (Ed.) *et al.*: *Neue Zeitschrift für Musik* 1. Leipzig, 1834, p. 73 (citado por GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 68).

¹⁹² *Ibid.*, p. 153 (*Ibidem*).

¹⁹³ Carta del 14 de septiembre de 1836 a Heinrich Dorn. SCHUMANN, Robert: *Roberto Schumann: su arte...* *Op. cit.*, pp. 41-42.

Davidsbündlertänze, cada una de las dieciocho piezas lleva al final, la letra “E” o “F”, indicando quién ha sido el ‘compositor’. En algún caso, encontramos las dos letras. Además, antes de la novena y de la última pieza, hay textos enfatizando las reacciones emocionales de Eusebius y Florestan. Los amigos compositores de Schumann se apuntaban al enigma: Stephen Heller dedicó su *Rondo-Scherzo* op. 8 a Florestan y Eusebius, y Franz Otto hizo lo mismo con su *Phalènes* op. 15. Por otro lado, en 1840, un capítulo de la novela *Die Neuromantiker*, escrita por Julius Becker, se tituló “Florestan und Eusebius”.¹⁹⁴

La clave de todo esto está en que para Schumann esto no se trata realmente de un juego, sino de un proceso existencial significativo. Su revista es parte de una obra de arte total poética, a la que quiere contribuir, y en tal contexto no cabe ser el serio jefe de redacción de una sólida publicación. Su aportación no sería posible sin este juego de máscaras, sin los acertijos, sin los cambios de identidad que deben mucho a E. T. A. Hoffmann y, más aún, a Jean Paul, el patrón espiritual de la *Neue Zeitschrift für Musik*. Es realmente fascinante cómo Schumann construye su imperio a través de su revista, mezclando realidad y visión, poesía y política, esfera pública y privada, defensa de los ideales artísticos y publicidad de su propia obra, conformando una pequeña obra de arte total. Para Geck, nadie ha sabido imitarle en esto, ni E. T. A. Hoffmann, ni Heine, y ni tan siquiera su ídolo literario, Jean Paul.¹⁹⁵ La relación de Schumann con la *Neue Zeitschrift für Musik* termina en 1844, diez años después de su fundación. Este mismo año, inspirado por un viaje a Moscú, escribe la balada *La Campana de Ivan Veliky*. Ostwald observa que el abandono por parte de Schumann de la revista podría explicar, al menos parcialmente, una producción de música coral que fue en aumento con el tiempo: el compositor siempre necesitó expresarse con palabras.¹⁹⁶ El interés de Schumann por la literatura se mantendría durante toda su vida, ya que “la palabra escrita significa para este artista, más bien introvertido en el trato social, una necesaria e indispensable auto-afirmación.”¹⁹⁷

¹⁹⁴ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 103.

¹⁹⁵ GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 72.

¹⁹⁶ OSTWALD, Peter: *Op. cit.*, p. 169.

¹⁹⁷ GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 23.

En abril de 1852, Schumann empieza un proyecto literario monumental: el *Dichtergarten* (*Jardín del Poeta*), una antología de los fragmentos musicales presentes en la obra de varios escritores. Tal tarea requería un esfuerzo de lectura enorme, y durante las vacaciones de Semana Santa de ese mismo año Schumann lee una obra distinta de Shakespeare cada día. Le costaría todavía un año en completar la tarea con el autor inglés, y en esa época Schumann mostró más interés en sus proyectos literarios que en componer. Aunque el *Jardín del Poeta* demanda la lectura de literalmente miles de páginas de sus autores favoritos, Schumann también tiene intención de reunir y publicar sus escritos como crítico, un plan que pone en marcha en mayo de 1852. En el verano de 1853 Schumann vuelve a leer, para el *Dichtergarten*, algunas de las principales obras de Jean Paul, incluyendo *Die unsichtbare Loge*, *Hesperus*, *Siebenkäs*, *Titan*, y *Flegeljahre*. Como apunta Reiman, uno sólo puede concluir que el entusiasmo de Schumann por Jean Paul se había mantenido intacto desde sus años de adolescente, caso contrario no se explica la conclusión de tal hazaña: estamos hablando de aproximadamente cuatro mil páginas de una densa prosa. No obstante, en octubre del mismo año Schumann apunta la relectura, esta vez con su esposa Clara, de *Titan*.¹⁹⁸ Schumann trabajaría en el *Dichtergarten* hasta su intento de suicidio, el 27 de febrero de 1854, completando casi trescientas páginas manuscritas. Sería ingresado, por petición propia, en una institución mental en Endenich pocos días después, el 4 de marzo, dónde fallecería el 29 de julio de 1856.

Considerando que Schumann tenía muy pocas posibilidades de encontrar alguna casa dispuesta a imprimir el *Dichtergarten*, hay que tomar tal proyecto como una muestra inequívoca no sólo de su amor por la literatura, sino también de la importancia que confirió siempre a la relación entre palabra y música.

¹⁹⁸ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 11.

5. Schumann y Jean Paul: un amor eterno

Manda a los pequeños mi amor y besos. ¡Oh, si yo pudiera veros, hablar con todos vosotros! Pero la distancia es demasiado grande. Me haría muy feliz saber de ti cómo estáis viviendo, y dónde; si sigues tocando tan gloriosamente como siempre; si Marie y Elise continúan progresando, y si todavía cantan. ¿Todavía tienes el mismo piano Klemm? ¿Dónde se ha puesto mi colección de partituras (impresas) y mis manuscritos (el *Requiem* y el *Sängers Fluch*, por ejemplo)? ¿Dónde está nuestro álbum con los escritos de Goethe, Jean Paul, Mozart, Beethoven, y Weber, y las varias cartas remitidas a ti y a mí? ¿Dónde está la *Neue Zeitschrift für Musik* y mi correspondencia?¹⁹⁹

Cuando Schumann escribe esta carta a su esposa Clara, el 14 de septiembre de 1854, se encuentra recluido desde hace poco más de seis meses en una institución mental en Endenich, lugar de dónde no volvería a salir con vida. Aislado de la sociedad, pregunta entonces a Clara sobre todo aquello que le importa, todo aquello que da sentido a su vida, y que se puede resumir en familia, literatura, y música. El 27 de noviembre del mismo año, escribiría a su amigo Brahms: “Gracias también, mi querido Johannes, por toda tu amabilidad hacia mi Clara. Ella habla de ti constantemente en sus cartas. Ayer, como quizá sepas, ella me envió dos volúmenes de mis composiciones y *Flegeljahre* de Jean Paul, para mi deleite.”²⁰⁰ Ya no le quedaba mucho tiempo a Schumann, que fallecería a finales de julio de 1856. Es imposible, como en cualquier persona con problemas mentales, saber cuál era su nivel de lucidez en cada momento, pero es evidente que buscó la placentera compañía de Jean Paul hasta el final.

No se puede decir que quizá Schumann estuviera bajo la influencia de una relación empezada hace poco, con el habitual entusiasmo que eso conlleva, sino todo lo contrario: había descubierto a Jean Paul hacía casi 30 años. Además, Jean Paul fue muy famoso en su época, pero había perdido hacía tiempo la relevancia de antaño. De hecho, ya a finales de su vida era una sombra de lo que había sido, y

¹⁹⁹ Carta del 14 de septiembre de 1854 a Clara Schumann, desde Endenich. SCHUMANN, Robert: *The Letters... Op. cit.*, p. 288. Schumann se refiere a su *Requiem für Mignon* op. 98; y el *Sängers Fluch* op. 139, Balada para solistas, coro y orquesta. La traducción es mía.

²⁰⁰ Carta del 27 de noviembre de 1854 a Johannes Brahms, desde Endenich. *Ibid.*, p. 293. La traducción es mía.

Schumann le conoció justamente a raíz de un renovado interés por su obra, debido a su muerte en 1825. De modo que nos podemos preguntar por qué Schumann mantuvo un interés tan notable, durante prácticamente toda su vida adulta, por un escritor que cada vez iba perdiendo más prestigio.

Como es habitual en Robert Schumann, las respuestas a sus enigmas nunca son evidentes, ni fáciles de descifrar. Por otro lado, siempre son interesantes, y es mi intención con este capítulo aportar información que pueda aclarar un poco la cuestión. En muchos sentidos, hablar de Schumann es hablar de Jean Paul, tal es la magnitud del impacto de este sobre aquél. Así que empezaré este capítulo con una breve biografía de Jean Paul, este escritor muy discutido, pero poco leído.

Jean Paul es el nombre artístico utilizado, en honor a Jean-Jacques Rousseau, por Johann Paul Friedrich Richter, nacido en 1763 en Wunsiedel, una pequeña ciudad en Franconia, perteneciente al principado de Bayreuth, en aquel entonces una de las regiones más rezagadas en los ámbitos político, económico y cultural de Alemania. Estuvo expuesto desde temprano a la música, ya que su padre, además de profesor, era organista de iglesia. La familia cambiaba a menudo de ciudad y, durante una estancia en Schwarzenbach, Jean Paul conoció al pastor Erhard Friedrich Vogel, quien sería su primer mentor literario. Para entonces con quince años, Jean Paul ya había comenzado la práctica de mantener un ‘Exzerptenbücher’, colecciones de fragmentos de lo que leía, y que, más tarde, serviría como fuente abundante para sus libros, principalmente para referirse de manera burlona al academicismo, haciendo uso para ello de sus características digresiones. Jean Paul lee entonces desde obras maestras como *Die Leiden des jungen Werther*, de Goethe, hasta tratados científicos y filosóficos, pasando por periódicos de Bellas Artes y la llamada *Trivialliteratur*. Este término hace referencia a novelas y series populares con tramas y caracteres predecibles, y dejaría una marca decisiva en su estilo. En efecto, en su definición ya podemos encontrar varias de las características del estilo de Jean Paul:

Su temática con frecuencia tiene que ver con identidades ocultas, cuentos de conspiración y piratería, o parodias de romances caballerescos medievales. Incliniéndose descaradamente hacia el gusto popular, la *Trivialliteratur* de finales del siglo dieciocho guarda alguna similitud con la literatura popular

actual.²⁰¹

Como bien observa Reiman, Jean Paul no era distinto, con su voraz hábito de lectura, del adolescente Robert Schumann.²⁰² Los primeros ensayos que se conservan de Jean Paul fueron escritos, fruto de deberes escolares, al ingresar, entonces con dieciséis años, en la secundaria. En la ciudad de Hof encontró a los hermanos Adam Lorenz von Oerthel y Christian von Oerthel, a Johann Bernhard Hermann y a Christian Georg Otto, que fueron sus primeros colegas intelectuales. Sin embargo, la muerte de su padre dejó a la familia en una extrema pobreza, lo que le obligó a hacerse cargo de todos, incluyendo a su enferma madre, entre 1779 y 1781. A pesar de ello, escribió en esta época su primera obra de envergadura: un *Briefroman* al estilo del *Werther* de Goethe, sobre los personajes de Abelardo y Heloísa.

En 1781 Jean Paul ingresa, en un esfuerzo de cara a lograr una profesión estable, en la Universidad de Leipzig para estudiar Teología (Schumann haría lo mismo cincuenta años después, para estudiar Derecho). No parece disfrutar de los estudios, no tiene dinero y dedica la mayor parte de su tiempo a leer por su cuenta. Permanece allí solamente seis meses, menos incluso que la estancia posterior del joven Schumann, y se marcha a su hogar en Hof decidido a convertirse en escritor profesional. La siguiente década, desde 1782 hasta 1793, la dedicaría a escribir elaboradas y largas sátiras. De difícil lectura para el lector moderno, a juzgar por las dificultades que tuvo en publicarlas también lo eran para sus contemporáneos. Jean Paul más tarde se referiría a esta etapa de su vida como *Essigfabrik*, fábrica de vinagre. Solamente dos trabajos importantes fueron publicados en esta época: *Grönländische Prozesse* y *Auswahl aus des Teufels Papieren*. Lejos de convertirse en obras populares, estos trabajos sin embargo fueron importantes para definir el estilo satírico, auto-reflexivo y digresivo de Jean Paul, formando también la base para los personajes más excéntricos de sus posteriores grandes novelas.²⁰³

²⁰¹ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 12. La traducción es mía. He traducido por “literatura popular” el original “genre fiction” usado por Reiman, un término usado en inglés para designar textos que visan principalmente el entretenimiento, y que incluye géneros como: ciencia-ficción, misterio, fantasía, romance, ‘western’, o terror.

²⁰² *Ibidem*.

²⁰³ *Ibidem*.

Jean Paul conoce en 1786, cuando al menos su obra *Grönländische Prozesse* ya había sido publicado, a dos hombres que tendrían una gran influencia en su carrera: F. H. Jacobi y Karl Philipp Moritz. Jean Paul mostraría gran interés por las ideas de Jacobi respecto a fusionar las ideas Iluministas sobre educación con el *Bildungsroman*, un concepto presente en muchas páginas de la que sería una de sus obras más importantes, *Titan*, de 1800. El estilo y personalidad del novelista Moritz dejaría su marca en *Hesperus*, escrita entre 1794 y 1795. Otra obra leída por Jean Paul en la época fue *Dya-Na-Sore*, de Friedrich Wilhelm von Meyern. Este *Trivialroman* tiene no solamente una trama que serviría de armazón para *Hesperus*, sino también ciertas convenciones que serían parodiadas por Jean Paul en ésta y otras novelas.²⁰⁴

A partir de 1789, Jean Paul se ve afectado por una serie de pérdidas entre sus familiares y amigos. Este año su hermano Heinrich se suicida, ahogándose. En otro misterioso, y en este caso macabro, vínculo entre Jean Paul y Schumann, la hermana del compositor, Emilie, también se quitaría la vida siendo Schumann adolescente. Un año después de la trágica muerte de su hermano, dos de los más íntimos amigos de Jean Paul desde la secundaria también mueren por enfermedad. El profundo impacto de estas pérdidas queda reflejado en una entrada en su diario del 15 de noviembre de 1790:

Wichtigster Abend meines Lebens: denn ich empfand den Gedanken des Todes, daß es schlechterdings kein Unterschied ist ob ich morgen oder in 30 Jahren sterbe, daß alle Pläne und alles mir davonschwindet und daß ich die armen Menschen lieben sol, die sobald mit ihrem Bisgen Leben niedersinken - der Gedanke gieng bis zur Gleichgültigkeit an allen Geschäften.²⁰⁵

Esta etapa tan dolorosa de su vida parece haber sido el detonante para profundos cambios, ya que a partir de entonces Jean Paul se aleja de su *Essigfabrik* y produce una serie de obras que estarían en las raíces de su posterior fama. *Die*

²⁰⁴ *Ibid.*, p.13.

²⁰⁵ Schweikert, *Jean Paul Chronik: Daten zu Leben und Werk*, p. 29 (citado por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 13, quien lo traduce al inglés: “The most important evening of my life, for I experienced the thought of death, that after all it doesn't matter whether I die tomorrow or in 30 years, that all my plans and all else will vanish, and that I ought to love my poor fellow humans, who will soon sink away after their short lives - the thought went so far as to cause me indifference to all my activities.”).

unsichtbare Loge, su primera narrativa a larga escala, fue empezada en 1790 y concebida conjuntamente con una pieza corta titulada *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal*. Este pequeño libro, subtítulo *Eine Art Idylle* (una especie de idilio), fue el primer *Beiwerk* de Jean Paul: está pensado como un apéndice a *Die unsichtbare Loge*, aunque los vínculos que unen ambas obras están lejos de ser evidentes.

Die unsichtbare Loge permaneció incompleta; sin embargo, sus dos volúmenes fueron publicados en 1793. Sus personajes y argumento sirvieron de base para la que sería, con mucha diferencia, la novela comercialmente más exitosa durante la vida de Jean Paul: *Hesperus*, la obra que atrajo a una legión de seguidores, en su mayoría mujeres de la burguesía.²⁰⁶ La sombra de *Hesperus* y su éxito fue larga en la siguiente década, marcando a tres de las principales novelas del escritor: *Siebenkäs* también cuenta con un capítulo de temática tangente, pero crucial - otro *Beiwerk* -, llamado *Rede des toten Christus*, y está protagonizada por dos personajes idénticos en apariencia pero opuestos en personalidad; *Flegeljahre*, la novela asociada con *Papillons* de Schumann, y que dio origen a sus dos alter-egos, Eusebius y Florestan; y *Titan*, una fusión entre las novelas de horror gótico y el *Bildungsroman*, fruto de su estancia por dos años en Weimar y el contacto con Goethe, Schiller, Herder, y Wieland.

Hacia el final de esta década, su época de mayor creatividad, Jean Paul se estableció en Bayreuth; allí se casaría, formaría una familia, y terminaría sus días. En 1804 coronó su época dorada con *Vorschule der Ästhetik*, que condensa su punto de vista sobre literatura, poesía, novela, y teorías generales del arte, en el estilo digresivo que le caracteriza. Jean Paul aun viviría durante veinte años más, escribiendo de manera constante, aunque no volvería a producir nada tan popular como las cinco novelas y el tratado sobre estética del período 1792-1804 que le hicieron famoso. De su producción de los últimos años podemos destacar *Levana*, obra de carácter pedagógico; *Der Komet*, una novela que quedó sin terminar; y

²⁰⁶ Es posible que la adoración del público burgués femenino haya sido causa tanto del éxito en vida de Jean Paul, como de su posterior declive. Ver REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 13. Sobre este asunto, la autora indica el siguiente trabajo: KÖPKE, Wulf: “‘Von den Weibern geliebt’: Jean Paul und seine Leserinnen”. En *Die Frau von der Reformation zur Romantik*, B. Becker-Cantarino (Ed.), Bonn, Bouvier, 1980, pp. 217-242.

varias narrativas cortas y escritos de corte político.

Jean Paul murió en 1825 - Schumann contaba con 15 años -, no siendo ya el escritor de culto que había sido, pero todavía un autor respetado. Como suele suceder, su muerte trajo consigo un efímero y nuevo interés por su obra. Ludwig Borne, un miembro del *Junges Deutschland*, un grupo de escritores radicales, suscitó con su trabajo *Denkrede an Jean Paul* una reconsideración de la obra del fallecido escritor; y fue en este contexto donde Schumann descubrió las novelas de Jean Paul, encontrando en el escritor su influencia más duradera. Añadido a ese contexto de fondo literario, existen otras circunstancias, más personales, que conviene tener en cuenta en la relación de Schumann con Jean Paul: curiosamente, el mismo año del fallecimiento del escritor es testigo de una trágica muerte en casa de los Schumann: la hermana de Robert, Emilie, catorce años mayor que él, se suicida.²⁰⁷ Diez meses después, en agosto de 1826, es el padre de familia, August Schumann, el que fallece. Aunque llevaba enfermo bastante tiempo, su muerte, a los 53 años, es totalmente inesperada. Su esposa, Johanna Christiana, no puede consolar a Robert y sus hermanos, ya que se encuentra en un balneario lejano, tratando sus problemas de salud. Es en el verano del año siguiente, con 17 años recién cumplidos, y aún en duelo por las muertes de su hermana y de su padre, que el entusiasmo de Schumann por Jean Paul resulta evidente.²⁰⁸

Ostwald especula con la posibilidad de que Schumann haya encontrado temporalmente en Jean Paul una clase de sustituto simbólico a su padre, alguien a quien idolatrar. Al fin y al cabo, Jean Paul había sido contemporáneo de August, pero era un hombre mucho más culto, y además un escritor de éxito.²⁰⁹ Lo cierto es que ya en agosto Schumann escribe a uno de sus mejores amigos, Emil Flechsig, y le recomienda que lea *Titan*, una de las novelas más famosas de Jean Paul, para que

²⁰⁷ No está del todo claro cómo Emilie se suicidó exactamente. Es posible que se haya ahogado durante un arrebato febril; o bien, saltado desde una ventana. Ver OSTWALD, Peter: *Op. cit.*, p. 21.

²⁰⁸ Según Jensen, es probable que Schumann ya estuviera familiarizado con Jean Paul desde hacía varios años, debido a que su padre era un gran admirador del escritor. Por otro lado, Reiman sitúa el descubrimiento de Jean Paul en los “mid- to late 1820s”. Ver JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” *Op. cit.*, p. 128; REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 9.

²⁰⁹ OSTWALD, Peter: *Op. cit.*, p. 25.

puedan discutirla juntos, asegurando que Flechsig le agradecerá el consejo.²¹⁰ Uno meses después, en marzo de 1828, Schumann declara: “Jean Paul ocupa el primer lugar en mis preferencias: lo pongo por encima de todos los demás, sin exceptuar al mismo Schiller.”²¹¹

Al mes siguiente, Schumann y su amigo Gisbert Rosen hacen un viaje a Múnich, y hacen una parada en Bayreuth, hogar de Jean Paul por casi treinta años. Como un peregrino que visita tierra sagrada, un ferviente Schumann se deja llevar por la emoción; después escribiría (como si estuviera conversando con el escritor) que Jean Paul le miraba y sonreía, al ver las lágrimas que el joven vertía, de pie junto a la tumba de su ídolo.²¹² En el camino de vuelta, a principios de mayo, Schumann pasa una vez más por Bayreuth, esta vez para visitar la viuda de Jean Paul, quien le obsequia con un retrato de su difunto marido. Schumann, conservándolo como si de un objeto sagrado se tratara, le pone un marco dorado y lo cuelga en un lugar de honor, junto a los dos otros hombres que idolatra: su padre y Napoleón. Escribiría entonces a Gisbert:

En mi viaje de regreso, al pasar por Bayreuth, gracias a la bondad de la anciana señora Rollwenzel, visité a la viuda de Jean Paul y recibí de regalo un retrato de él. Si todo el mundo leyera a Jean Paul, entonces todo el mundo sería seguramente mejor, aunque más desdichado: muy a menudo él me acercó a la locura, pero el arco iris de la paz y del espíritu humano flota suavemente sobre todas las lágrimas y el corazón se siente maravillosa y suavemente transportado y transfigurado.²¹³

En ocasiones, Schumann se sentía y actuaba como si estuviera en una novela de Jean Paul. En una entrada de julio de 1828, dice haberse sentido como si estuviera en una novela de Jean Paul, cuando un amigo suyo, Moritz Semmel,

²¹⁰ Carta del 29 de agosto de 1827 a Emil Flechsig. SCHUMANN, Robert: *Der Junge Schumann...* *Op. cit.*, p. 115 (citado por JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” *Op. cit.*, p. 128).

²¹¹ Carta del 17 de marzo de 1828 a Emil Flechsig. SCHUMANN, Robert: *The Letters...* *Op. cit.*, p. 21. La traducción es mía.

²¹² SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* *Op. cit.*, p. 40 (citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* *Op. cit.*, p. 36).

²¹³ Carta del 5 de junio de 1828 a Gisbert Rosen. SCHUMANN, Robert: *Roberto Schumann: su arte...* *Op. cit.*, p. 21.

expresó su deseo de morir.²¹⁴ En su primera visita al Rin, en 1829, Schumann cerró los ojos al aproximarse al río, abriéndolos súbitamente para sorprenderse con el magnífico espectáculo. Estaba imitando a Albano, un personaje de la novela *Titan*, quien hace lo mismo al contemplar la belleza de Isola Bella.²¹⁵ Más tarde aquél año, Schumann iría a Italia, y es lógico que la visión de Isola Bella estuviera inextricablemente entrelazada con pensamientos sobre *Titan*: “Gran albergo al lago - dicha - Albano!”, escribió en su diario.²¹⁶ Ya a finales de 1829, Schumann escribe: “Schubert es todavía mi ‘Schubert el único’, en primer término porque tiene todo en común con mi ‘Jean Paul el único’; cuando toco a Schubert me parece que leo una novela del mismo Jean Paul escrita en notación musical.”²¹⁷ Como se puede observar, para Schumann los compositores no disfrutaban de más consideración que los escritores, es decir: música y literatura, Schubert y Jean Paul, tienen la misma importancia para él. Teniendo a Jean Paul en tan alta estima, no es de extrañar que Schumann expresara su alegría en una carta a su prometida Clara, ya en 1838, al saber que ella estaba leyendo *Flegeljahre*. Schumann, conocedor del estilo de Jean Paul, le advierte que no todo quedaría claro en *Flegeljahre* con una primera lectura: “Es, a su manera, como la Biblia.”²¹⁸

Schumann consideraba la lectura de Jean Paul obligatoria en una buena formación, como demuestra una carta a su cuñada Theresa, fechada en diciembre de 1838. Encontrándose en Viena, ciudad a la que pensaba mudarse, Schumann escribe que en vano ha buscado artistas en la capital austríaca, explicando que por artistas no se refiere simplemente a alguien capaz de tocar uno u dos instrumentos razonablemente, sino personas cabales, capaces de entender Shakespeare y Jean Paul.²¹⁹

²¹⁴ Entrada de julio de 1828. SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* Op. cit., p. 93 (citado por JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” Op. cit., p. 132).

²¹⁵ JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” Op. cit., p. 132.

²¹⁶ Entrada del 7 de septiembre de 1829. SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* Op. cit., p. 255 (citado por JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” Op. cit., p. 132). La traducción es mía.

²¹⁷ Carta del 6 de noviembre de 1829 a Friedrich Wieck. SCHUMANN, Robert: *Roberto Schumann: su arte...* Op. cit., p. 22.

²¹⁸ Carta del 20 de marzo de 1838 a Clara Schumann. SCHUMANN, Robert: *Briefwechsel...* Op. cit., p. 125 (citado por JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” Op. cit., p. 133). La traducción es mía.

²¹⁹ Carta del 18 de diciembre de 1838 a Theresa Schumann. SCHUMANN, Robert: *The Letters...*

El hecho de que para entonces Schumann ya hubiese leído prácticamente toda la obra de Jean Paul no era óbice para que la revisitara: en febrero de 1839 apunta en su diario haber comprado otra vez un volumen de Jean Paul.²²⁰ En octubre del año siguiente, seis meses después de su matrimonio, lee *Lebens Fibel* junto a Clara; así su esposa podría, por vez primera, entender mejor a Jean Paul.²²¹ En 1841, relee *Die unsichtbare Loge*, la primera, e inacabada, novela de Jean Paul.²²² Los pequeños trabajos del escritor también le interesan: una pequeña narrativa *Dr. Katzenbergers Badereise*, aparece dos veces en el *Haushaltbücher* (usado para registro de gastos y otras actividades diarias), en 1846 y 1852.²²³ Y, en 1853, a los cuarenta y tres años, Schumann compra una edición completa de las obras de Jean Paul, y menciona leer otra vez las cinco grandes novelas (*Die unsichtbare Loge*, *Hesperus*, *Siebenkäs*, *Titan*, y *Flegeljahre*) en agosto de este año.²²⁴ No es de extrañar que Schumann sintiese que todo el mundo debería conocer y admirar a Jean Paul, y que se sorprendiese si tal no era el caso.

Emilie Steffen, una amiga de los Schumann en los años 40, y alumna de piano de Clara, recuerda que un día Schumann le preguntó si estaba estudiando diligentemente a Shakespeare y Jean Paul, y si conocía *Coriolano* y *Siebenkäs*. Recibiendo una respuesta negativa, Schumann le miró con gran sorpresa, pero a la vez con tanta amabilidad que ella empezó enseguida a leerlos, y le estaría siempre agradecida de hacerlo.²²⁵ Otro episodio, ocurrido en 1850 y relatado por Clara, muestra tristemente como el persistente entusiasmo de Schumann por Jean Paul ya no se correspondía con la cada vez más decadente popularidad del autor. Estando junto a Clara en una taberna, en un determinado momento Schumann propuso un brindis, por Bach y por Jean Paul. Un amigo, el chelista Carl Grädener, protestó

Op. cit., p. 125.

²²⁰ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 11.

²²¹ Entradas del 25 y 31 de octubre de 1840. *Tagebücher II...* *Op. cit.*, p. 118 (citado por JENSEN, Eric Frederick: "Explicating Jean Paul..." *Op. cit.*, p. 133).

²²² REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 11.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ *Ibidem*.

²²⁵ NIECKS, Frederick: *Robert Schumann: a Supplementary and Corrective Biography*. London, J. M. Dent, 1925, p. 250 (citado por JENSEN, Eric Frederick: "Explicating Jean Paul..." *Op. cit.*, p. 133).

entonces, diciendo que ciertamente brindaría por Bach, pero nunca por Jean Paul. Schumann, ofendido y enfadado, se levantó, le dijo a Grädener que era un desvergonzado, y se marchó, dejando a Clara sin saber qué decir. Al día siguiente, el compositor se disculparía profusamente.²²⁶ Aunque sólo este amigo rechazó abiertamente el brindis, creo que es muy probable suponer que no era el único que opinaba que era un despropósito de Schumann poner a Bach y Jean Paul al mismo nivel.²²⁷ Para entonces la fama de Jean Paul era apenas una pálida sombra de lo que había sido, mientras que la de Bach se elevaba cada vez más, hasta llegar a ser reconocido como uno de los grandes creadores de la humanidad. No obstante, para Schumann Jean Paul era un maestro que le podía enseñar, tanto, o más, que cualquier músico: “¿Conoces a nuestro gran autor Jean Paul? He aprendido más contrapunto de él que de mi profesor de música”,²²⁸ escribiría en 1839. Unos años más tarde, en una carta a Kossmaly, ya emparejaría a Jean Paul con Bach: “Entonces aquí tienes mis confesiones. Probablemente no es necesario decirte que Bach y Jean Paul me han influenciado más que nadie anteriormente.”²²⁹

El intento de suicidio de Schumann, el 27 de febrero de 1854, sería el preludio del progresivo deterioro mental de uno de los grandes compositores de la historia. Pero, el día 6 de febrero, justo antes de que su luz empezara a apagarse, aún tendría generosas palabras para su ‘Jean Paul el único’: “No busque usted entre las expresiones filosóficas ni entre los distingos sofisticos. Con su sentimiento entrañable Jean Paul comprendió más hondamente la música que el agudo pensador Kant.”²³⁰ Creo que para entender mejor cómo es posible que Jean Paul ocupara un lugar tan importante en la vida de Schumann, es necesario volver brevemente al principio, a aquél adolescente que se sumerge en las obras del escritor por primera vez.

²²⁶ LITZMANN, Berthold: *Clara Schumann, Ein Künstlerleben I*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1925 (7ª ed.), p. 186 (citado por OSTWALD, Peter: *Op. cit.*, p. 233).

²²⁷ Algunos autores también reprocharían a Schumann semejante brindis: Jacobs, por ejemplo, también relata el episodio, y escribe que “Schumann was then forty, old enough to know better.” JACOBS, Robert L.: “Schumann and Jean Paul”. *Op. cit.*, p. 250.

²²⁸ Carta del 15 de marzo de 1839 a Simonin de Sire. SCHUMANN, Robert: *The Letters...* *Op. cit.*, p. 128. La traducción es mía.

²²⁹ Carta del 5 de mayo de 1843 a Karl Kossmaly. *Ibid.*, p. 243. La traducción es mía.

²³⁰ Carta del 6 de febrero de 1854 al crítico musical Richard Pohl. SCHUMANN, Robert: *Roberto Schumann: su arte...* *Op. cit.*, p. 94.

Hay libros que nos salvan la vida, metafóricamente. Pero hay otros que lo hacen literalmente, libros que sirven de guía y evitan que entremos en un camino oscuro y lleno de sufrimiento, un camino que puede eventualmente llevarnos a la destrucción. Sin saber cuál camino seguir, y sufriendo por las inesperadas pérdidas de su hermana y su padre, el joven Schumann, como cualquier adolescente, necesita algo en que apoyarse: “Me he preguntado con frecuencia dónde estaría si no hubiese conocido a Jean Paul [...]. No puedo imaginar quién sería yo [...]. El problema es imposible de resolver”,²³¹ escribía Schumann en su *Hottentottiana*, el diario que mantuvo apenas empezada la universidad.

Cuando Schumann escribe éstas líneas y se pregunta, a los diecisiete años, desde qué perspectiva se relacionaría con el mundo si no hubiera conocido a Jean Paul, este lleva muerto solamente tres años de modo que, desde un punto de vista generacional, sigue vivo. Como dice Geck, quizá Schumann veía en Jean Paul un hermano mayor, un hermano espiritual - alguien que sabe cómo debían ser las cosas.²³² Este hermano mayor había escrito *Flegeljahre*, una novela en que los protagonistas, Vult y Walt, parecen ser un retrato del mismo Schumann: Vult es músico, Walt poeta, y los dos, pese a las diferencias, forman una unidad. Es como si Jean Paul estuviera escudriñando y poniendo en palabras las dinámicas del joven Schumann, el cual concebiría su propia versión de Vult y Walt: Florestan y Eusebius. Y, no menos significativo, es el contexto de *Flegeljahre*, una novela que destila música. Para Schumann, este constituye el único hábitat pensable, el único en el que puede respirar libremente. No en vano, diría que *Flegeljahre* es su “Biblia”. Schumann escribió que Jean Paul:

[...] refleja a sí mismo en todas sus obras, pero siempre en dos personalidades: es Albano y Schoppe, Siebenkäs y Leibgeber, Vult y Walt, Gustav y Fenk, Flamin y Viktor.²³³ Solamente ‘Jean Paul el único’ podría combinar dos caracteres tan distintos en un solo ser; es algo sobrehumano, y sin embargo él lo hizo.²³⁴

²³¹ SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* Op. cit., pp. 82-83 (citado por REIMAN, Erika Lynne: Op. cit., pp. 9-10). La traducción es mía.

²³² GECK, Martin: Op. cit., p. 34.

²³³ Las novelas a que se refiere Schumann son, respectivamente, *Titan*, *Siebenkäs*, *Flegeljahre*, *Die unsichtbare Loge* y *Hesperus*.

²³⁴ SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* Op. cit., p. 82 (citado por DAVERIO, John: *Robert*

Como se observa, Schumann consideraba a Jean Paul alguien sobrehumano, un calificativo que parece no haber sido utilizado otra vez por el compositor, algo que considero muy significativo. Terminaré con las palabras de Daverio, quien resume con absoluta precisión todo lo que he tratado de demostrar con este capítulo, al decir que Schumann encontró en Jean Paul lo que consideró ser “un espejo de sí mismo.”²³⁵

Schumann: Herald... Op. cit., p. 38). La traducción es mía.

²³⁵ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 72.

6. La obra de Jean Paul: originalidad y características

En el proceso de buscar información para la presente Tesis, ha quedado patente la poca disposición de la mayoría de los estudiosos en ahondar en la figura de Jean Paul. Históricamente, su tratado de estética, *Vorschule der Ästhetik*, (*Pre-escuela de la Estética*) es el texto que ha servido de base para investigar el impacto del autor sobre Schumann, ya sea como escritor o como compositor. Eso es debido a que la *Vorschule* es una fuente teórica que resulta quizá más fácil de trasladar a un lenguaje músico-analítico que la densa prosa encontrada en las novelas.²³⁶ Contrario a esta tendencia, hay evidencias que sugieren que Schumann, aunque conocía la *Vorschule der Ästhetik*, estaba mucho más involucrado con las novelas, tanto al componer como al escribir. Pero, aunque existen trabajos de que vinculan los intentos tempranos de Schumann en escribir cuentos y novelas con la prosa de Jean Paul,²³⁷ en música parece haber más resistencia a hacerlo. Mientras que John Daverio ha sido el primer musicólogo en reconocer de manera más contundente la influencia de Jean Paul sobre Schumann, fue Erika Reiman la pionera en hacer un estudio profundo utilizando como base no el *Vorschule der Ästhetik*, sino las novelas del escritor.

Es curioso observar cómo los musicólogos parecen mucho más inclinados a reconocer la influencia de autores más reconocidos, como E. T. A. Hoffmann, que de Jean Paul.²³⁸ Como si hubiese algo de embarazoso en reconocer que un genio de la importancia de Schumann esté vinculado con un escritor que no tenga la misma categoría, aunque quizá la respuesta sea mucho más sencilla: los músicos no

²³⁶ Ejemplos de tal abordaje son: LIPPMAN, Edward A.: "Theory and Practice in Schumann's Aesthetics". En: *Journal of the American Musicological Society*, 17, 3, 1964, pp. 310-345; BROWN, Thomas Alan: *The Aesthetics of Robert Schumann*. New York, Philosophical Library, 1968; NEWCOMB, Anthony: "Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies". En: *19th-Century Music*, 11, 2, 1987, pp. 164-174.

²³⁷ Por ejemplo: OTTO, Frauke: *Schumann als Jean-Paul-Leser*, Frankfurt, Haag-Herchen, 1984 (citado por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 14).

²³⁸ Reiman menciona brevemente la cuestión en su libro. Ver REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, pp. 135-136. No obstante, el mismo Hoffmann, tan orgulloso de la singularidad de su obra, no dudaba en reconocer la influencia de Jean Paul, y le escribió: "Your works have inspired my innermost being and influenced my development." Carta del 30 de enero de 1822, en *Selected Letters of E. T. A. Hoffmann*. Johanna C. Sahlin (Ed. y Trad.), Chicago, 1977, p. 321 (citado por JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 48).

escribimos sobre Jean Paul porque no leemos a Jean Paul; la historia ha dictado su veredicto y nadie quiere ocupar su tiempo personal con un autor declarado culpable de no ser un genio de gran envergadura. Sin embargo, es evidente que no es posible hacer justicia a la música de Schumann con un abordaje periférico de un escritor que tuvo una importancia central para él, como hemos visto. De modo que con este capítulo presentaré un resumen de algunas características presentes en las novelas de Jean Paul que dejaron su huella en la obra temprana para piano de Schumann.

Cuando Friedrich Schlegel describió a Jean Paul como un autor que no tiene control sobre los principios básicos del arte, y que es incapaz de contar bien una historia, al menos dentro de lo que se considera una historia bien contada,²³⁹ estaba sin duda ironizando con una de las principales señas de identidad de Jean Paul: su gusto por las *digresiones*. Ya sean cortas o extensas, humorísticas o sentimentales, estos desvíos de la narrativa principal proliferan por doquier en la obra de Jean Paul.²⁴⁰

Las digresiones (*Beiwerk*, o ‘Extrablatt’²⁴¹) a menudo son pequeñas, estando incrustadas en la trama principal (*Hauptwerk*), pero también pueden constituir un capítulo entero de la novela, como ocurre con ‘Rede des toten Christus’, un *Beiwerk* crucial en *Siebenkäs*. En ocasiones, las fronteras entre *Beiwerk* y *Hauptwerk* se hacen difusas, ya que la digresión puede ser percibida por el lector como algo más importante que el texto principal. Incluso podemos encontrar digresiones dentro de las digresiones: en *Flegeljahre*, los hermanos gemelos Walt y Vult trabajan en una novela titulada *Hoppelpoppel* (Walt contribuye a la trama principal, mientras que Vult aporta el punto satírico), la cual a su vez cuenta con sus propias digresiones. Y, por último, también es posible que un *Beiwerk* se convierta en una obra prácticamente autónoma: así sucede con el *Komischer Anhang zum Titan*. Percatándose de que *Titan* perdería mucho de su coherencia (ya de por sí tenue), si añadiese más digresiones, Jean Paul decidió entonces publicar un apéndice a la

²³⁹ Citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 37.

²⁴⁰ Para un breve resumen del estilo de Jean Paul, ver DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., pp. 36-38. Para un estudio exhaustivo, ver REIMAN, Erika Lynne: Op. cit.

²⁴¹ Término usado frecuentemente por el propio Jean Paul para designar un *Beiwerk*, siendo ésta última una palabra encontrada en la literatura secundaria de Jean Paul, más que en sus propios escritos. Ver REIMAN, Erika Lynne: Op. cit., p. 32.

novela, un gran *Beiwerk* publicado por separado que, por cierto, leería Schumann el 18 de enero de 1829.²⁴² Jean Paul llega incluso a mofarse de sus propios rodeos en el *Biographische Belustigungen*, dónde un tribunal le ordena que desista de contar historias con tantas digresiones.

Obviamente, no se trata de que Jean Paul no sea capaz de contar bien una historia, sino de que se niega a amoldarse a los principios formales habituales, incluyendo el de unidad narrativa. Su negativa no es caprichosa, sino un reflejo de su creencia en una existencia que es esencialmente variada, heterogénea, caleidoscópica. Coherente con esa visión, sus frecuentes digresiones sirven para afirmar lo que en el fondo era una visión épica del mundo.²⁴³ Al final de *Flegeljahre*, Vult escribe una carta de despedida a su hermano Walt, y en un momento le dice: “Te dejo como eras, y me voy como vine.”²⁴⁴ Daverio usa esa frase de la novela para apoyar su afirmación de que las digresiones en Jean Paul son la consecuencia de los intentos del escritor por retratar la vida como él la ve: una serie de conflictos sin resolver.²⁴⁵ Antes de abandonar las digresiones, conviene señalar que todos los *Beiwerk*, ya se trate de una frase, un párrafo, un capítulo, o una publicación aparte, comparten un rasgo: aunque no lo parezca a primera vista, siempre están temáticamente unificados con el *Hauptwerk*, el texto principal al cual están conectados.

Otro aspecto del estilo de Jean Paul es su tendencia a conciliar conceptos opuestos. Dicho de otra forma, busca una solución a la naturaleza dual de la vida, y lo hace poniendo lado a lado los extremos de cada concepto. Es lo que ocurre cuando sus personajes se abstraen de la realidad cotidiana para refugiarse brevemente en un mundo idealizado, en un intento de fusionar lo ordinario con lo elevado. Por otro lado, en libros como *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal* y *Leben des Quintus Fixlein* encontramos otro tipo de

²⁴² SCHUMANN, Robert: *Tagebücher I...* Op. cit., p. 168 (citado por DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 37).

²⁴³ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 37.

²⁴⁴ RICHTER, Jean Paul: *La edad del pavo*. Manuel Olasagasti (Trad.), Madrid, Alianza, 1981, p. 501.

²⁴⁵ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 38.

dualismo, el que existe entre riqueza y pobreza. Lo heroico versus la disolución, como sucede con Albano y Roquairol en *Titan*; o lo ‘real’ versus la ficción, como cuando Jean Paul se inmiscuye en su propia narrativa, son otros ejemplos de contraposiciones de opuestos. Quizá el caso más conocido en este contexto sea el de los hermanos gemelos Vult y Walt, protagonistas de *Flegeljahre*. Vult es músico, un flautista arrebatado, enérgico, impetuoso, y a menudo implacable en sus juicios. Walt es todo lo contrario: delicado poeta, se inclina hacia la contemplación, siendo más generoso que su hermano en sus consideraciones. Más allá de sus enormes diferencias, Vult y Walt forman una unidad, son opuestos complementarios, la idea que subyace a todos los dualismos presentes en Jean Paul.

Vinculado a los dualismos, son habituales en Jean Paul los pasajes en los cuales los personajes se ven transportados a una utopía, una dimensión ideal en la cual los obstáculos que separan realidad y fantasía desaparecen. La ‘zweite Welt’ (segundo mundo) designa estos momentos de devaneo, y son el vehículo ideal para que Jean Paul pueda dar rienda suelta a su estilo florido, considerado por muchos excesivamente sentimental. Característico de tales pasajes son las sentencias interminables, el abundante uso de adjetivos, un vocabulario casi religioso, y a menudo confusión entre sujeto y objeto. Es en *Hesperus* dónde podemos encontrar los casos más llamativos de ‘zweite Welt’:

Großer Abend! nur im Tal Tempe blühest du noch und verwelkest nicht; aber in wenig Minuten, Leser, brechen erst alle seine Blüten prächtig auf! - Klotilde und Viktor gingen enger und wärmer aneinandergedrückt unter dem schmalen Sonnenschirm, der *beide* gegen den flüchtigen Regen einbaute. Und mit Herzen, die immer stärker schlugen und statt des Blutes gleichsam andächtige Freuden - Tränen umtrieben, erreichten sie den Park; die warmen Töne der Nachtigall zogen ihnen daraus entgegen; die abgewehrten Töne des musikalischen Gefolges, womit der Engländer jetzt über die Berge ging, flossen ihnen wie Blumendüfte nach. - Aber siehe, als die Erde noch die Vergoldung im Feuer der Sonne trug, als noch der Abendspringbrunnen wie eine Fackel oben brannte, als in einem großen Eichenbaum des Gartens, in welchem bunte Glaskugeln statt der Früchte eingepfropft waren, zwanzig rote Sonnen aus den Blättern funkelten - da floß eine erwärmte Wolke auseinander und tropfte ganz in das Abendfeuer und auf die glimmende Wassersäule...²⁴⁶

²⁴⁶ RICHTER, Jean Paul: *Werke*, vol. 1: *Die unsichtbare Loge y Hesperus*, p. 1057 (citado y traducido al inglés por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, pp. 18-19: “O great evening! only in the valley of Tempe do you still flourish and not wither; but in a few minutes, reader, all its blossoms will burst magnificently! - Klotilde and Viktor walked more warmly and closely together under the

El pasaje citado es apenas un fragmento de una larga sección, una extensa digresión de la trama principal de la novela que incluso amenaza con invertir la jerarquía entre *Beiwerk* y *Hauptwerk*. Mostrando nítidamente la faceta más exaltada del estilo de Jean Paul, quizá haya sido este tipo de pasaje que llevara a Jacobs a decir que el autor parece auto-intoxicarse con sus propios escritos, convirtiéndose en un narrador menos interesado en contar una historia que usar la novela como un suntuoso escaparate para sus emociones personales.²⁴⁷

Resumiendo, el concepto de los ‘segundos mundos’ de Jean Paul se relacionan con las dos primeras características de su estilo comentadas: por un lado, son digresiones del texto principal; y por otro, se trata también de uno de los muchos tipos de dualismo que existen en su obra - en este caso, el que existe entre la realidad y la fantasía.

También es corriente en Jean Paul lo que llamaré aquí ‘comentarios de autor’. Ya hice referencia a que uno de los dualismos recurrentes en Jean Paul es el de oponer realidad versus ficción, y el recurso más utilizado por él para lograrlo es de entrometerse en la vida de sus personajes. En *Siebenkäs*, nada más introducir al lector el personaje principal homónimo, un abogado de pobres a punto de embarcarse en un matrimonio desastroso, Jean Paul siente la necesidad de comentar la ironía en la elección de carrera por parte del héroe:

Me avergonzaría colorear mis preciosas láminas históricas con un abogado de los pobres necesitado él mismo de uno, si tal fuera el caso; pero tengo en mis manos las cuentas de la tutela de mi héroe, con las que puedo probar en justicia que era un hombre rico de al menos mil doscientos gulden renanos, sin intereses.²⁴⁸

narrow parasol that protected them both from sporadic rainshowers. And with hearts that beat ever faster and circulated tears of joy rather than blood, they reached the park; the warm tones of the nightingale rose to meet them; the floating tones of the musical entourage that followed the Englishman [Viktor] over the hills flowed toward them now. But behold, while the earth was still golden from the fire of the sun, as the tip of the water jet of the fountain glowed like a torch in the evening light, while in a massive oak tree in the garden, in which glass balls were hung instead of fruit, twenty red suns sparkled between the leaves then a cloud, heated by the setting sun, burst apart and showered into the evening glow, onto the shining column of water....”).

²⁴⁷ JACOBS, Robert L.: “Schumann and Jean Paul”. *Op. cit.*, p. 252.

²⁴⁸ RICHTER, Jean Paul: *Siebenkäs. Bodegón de frutas, flores y espinas o Vida conyugal, muerte y nuevas nupcias del abogado de pobres F. St. Siebenkäs*. Paula Sánchez de Muniain (Trad.), s.l. (España), Berenice, 2015, p. 26.

El lector inmediatamente se da cuenta de que el autor está lejos de mantenerse alejado de lo que ocurre: hay casi siempre un personaje llamado ‘Jean Paul’ en las novelas que está dispuesto a hacer observaciones sobre los eventos. En *Titan*, cuando Albano se encuentra frustrado por el comportamiento moralista y poco apasionado de su enamorada, ‘Jean Paul’ no tarda en ofrecer su sabiduría al joven: “Weine, zürne, leide, frohlocke und bewundere immerhin, heftiger Jüngling! Aber du fassest diese demütige Seele doch nicht!”²⁴⁹ La presencia constante de ‘Jean Paul’ en las narrativas no se limita a comentarios sobre los sucesos, por desconcertantes que éstos resulten. Jean Paul también aparece frecuentemente como participante activo en las novelas, ya sea con su propio nombre o bajo algún disfraz. En *Flegeljahre*, es el ‘biógrafo oficial’ de Walt, siendo también el notario que gestiona el testamento que obliga a Walt cumplir varias, y ridículas, tareas para poder recibir una herencia. El hombre que dejó dicho testamento escrito lo firma como “El un día llamado Fr. Richter, y actualmente Van der Kabel.”²⁵⁰ Es una referencia al nombre de nacimiento de Jean Paul, Johann Paul Friedrich Richter. Ésta disolución de las fronteras entre un autor y su obra pone en entredicho la idea del narrador como una figura en tercera persona que todo lo mira. ‘Jean Paul’ nunca es una figura central en las novelas, y tampoco está en posición de observar todo lo que ocurre; no es un participante activo, ni un narrador omnisciente. Los comentarios de autor aportan distanciamiento a la narrativa, ya que el lector ve interrumpida la acción por las observaciones de un personaje que no hace parte de la trama. Ese distanciamiento es el que se verá reflejado en las partituras de Schumann, como veremos en el capítulo 8.

Otro recurso abundante en Jean Paul es el uso de citas. Desde que era un adolescente, el escritor mantenía varios cuadernos dónde apuntaba pasajes de sus numerosas lecturas: largas listas de palabras o términos que encontraba curiosos, o ideas que consideraba originales. Durante el período referido por el propio Jean Paul como ‘fábrica de vinagre’ (‘Essigfabrik’), la década entre comprendida 1782 y 1793, el escritor empezó a utilizar sus apuntes de juventud, una fuente tan rica

²⁴⁹ RICHTER, Jean Paul: *Werke*, vol. 3: *Titan*, p. 364 (citado y traducido al inglés por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 29: “Weep, rage, suffer, rejoice, and admire away, passionate youth! But you will still not encompass this humble soul!”).

²⁵⁰ RICHTER, Jean Paul: *La edad del pavo*. *Op. cit.*, p. 23.

como variada de un material que Jean Paul incluía siempre que tenía oportunidad, aunque se tratase a menudo de obscuras alusiones.

El gusto de Jean Paul en utilizar citas y referencias pone en un aprieto al lector, quien tiene que estar descifrando el porqué de una u otra alusión. En este sentido, las modernas ediciones críticas son prácticamente indispensables para la lectura. Para dar una idea del problema, aporto algunos datos sobre dos pequeños textos: *El viaje del rector Florian Fälbel* y *Vida del risueño maestrillo Maria Wutz*.²⁵¹ Ambos libros, publicados juntos en la edición española utilizada,²⁵² suman nada menos que 175 pies de página con aclaraciones respecto a las referencias de Jean Paul. Solamente siete son del propio Jean Paul (y no siempre explicativas), las demás, de la traductora. Considerando que estamos hablando de dos obras muy cortas del escritor (en total, solamente noventa páginas), uno puede imaginar lo que supone leer una de sus grandes novelas, las cuales fácilmente rondan el millar. Por otro lado, los juveniles cuadernos de fragmentos de Jean Paul revelan una predilección por Horacio, así como por los escritores satíricos ingleses tales como Young, Pope, Swift, y especialmente, Laurence Sterne. Numerosas alusiones a todos esos autores se encuentran por toda la obra del escritor.²⁵³

También podemos encontrar en Jean Paul una predilección por mezclar diferentes géneros de novelas. El mismo Jean Paul, en su *Vorschule der Ästhetik*, clasificó las novelas en ‘italienisch’, ‘deutsch’, y ‘niederländisch’, según el carácter de las mismas.²⁵⁴ Las novelas al estilo italiano, las más sofisticadas, tienen una temática profunda, que alzan al lector a una dimensión más elevada que la vida ordinaria. Jean Paul sitúa las *Bildungsroman* (novelas de formación), incluyendo su *Titan*, en ésta categoría. A medio camino entre la tragedia épica y la comedia común, se encuentra el estilo alemán, y novelas como *Flegeljahre* y *Siebenkäs* pertenecen aquí. El estilo más bajo incluye la parodia y la sátira, y tanto *Leben*

²⁵¹ *Des Rektors Florian Fälbel und seiner Primaner Reise nach dem Fichtelberg y Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz in Auenthal*.

²⁵² RICHTER, Jean Paul: *El viaje del rector Florian Fälbel y Vida del risueño maestrillo Maria Wutz*. Isabel Hernández (Trad.), Madrid, Nórdica Libros, 2013.

²⁵³ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 24.

²⁵⁴ RICHTER, Jean Paul: *Werke*, vol. 5: *Vorschule der Ästhetik y Levana*, pp. 253-257 (citado por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 21).

Fibels como *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal* fueron incluidos por Jean Paul en su lista. Estos estilos no son excluyentes, y según Jean Paul lo habitual es que convivan los tres, en mayor o menor medida, en cualquier novela. Pero lo que hay que tener en cuenta es que Jean Paul parece especialmente interesado en mezclarlos, haciendo de ello uno de sus sellos distintivos.

Hesperus, por ejemplo, es un híbrido entre el *Bildungsroman* y el *Trivialroman*, deliberadamente pensado para evitar una catalogación precisa. También *Titan*, desafía etiquetas, siendo una creativa fusión entre el *Bildungsroman* y la novela de horror gótico, mientras que *Flegeljahre* puede ser visto como una parodia de las novelas de formación, tocando así los dos extremos de la clasificación estilística de Jean Paul. Como observa Reiman, una de las razones para la inmensa popularidad inicial de Jean Paul es justamente ese uso, incluso en las obras más ambiciosas, de una clase de ‘sub-literatura’ habitualmente utilizadas en géneros más populares.²⁵⁵ Más adelante, veremos cómo Schumann replica en su música la misma mezcla de géneros, mezclando por ejemplo el vals, una danza popular, con la sonata, una forma altamente sofisticada y compleja.

Otro recurso narrativo frecuente en Jean Paul es el de burlarse de las situaciones serias y protocolarias. En cierto sentido, son escenas que aúnan dos conceptos que ya hemos visto: es otra manera de mezclar lo complejo con lo sencillo, que a su vez es otro tipo de dualismo. Las novelas de Jean Paul están llenas de procesiones reales, en las cuales invariablemente se puede encontrar algún elemento de mofa, como ocurre en *Hesperus*. El héroe de la novela, Viktor, es testigo de la presentación de una princesa, pero observa el evento con distanciamiento, haciendo observaciones que siempre suponen una digresión de la trama principal. Extrañamente, Viktor y un amigo presiden una caseta de ventas, un toque carnavalesco a un evento de la realeza. Para satirizar más aún el episodio, Jean Paul añade un *Beiwerk*, en el cual sostiene que los súbditos de las tierras gobernadas por déspotas, disfrutan de mayor libertad, algo que no sólo es absurdo, sino que choca con las tendencias republicanas de Viktor. Así, Jean Paul deja en ridículo las convenciones de su época, una estrategia que será adoptada por

²⁵⁵ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 21.

Schumann en muchas obras.

Por último, tenemos el concepto de ‘Witz’, uno de los más interesantes en Jean Paul. Este término, que podría quizá traducirse como ‘ingenio’, designa la capacidad para establecer vínculos entre dos entidades completamente opuestas. Una vez más, se puede decir que lo que está en juego es, como sucede con los dualismos, una visión de la vida que concilia lo aparentemente irreconciliable, fruto de un pensamiento humanista que ve lo absurdo por tras de jerarquías, etiquetas, juicios de valor. Por eso se burla de princesas, rectores, jueces, todos aquellos que se creen estar por encima de los demás. El propio Jean Paul describió el concepto de ‘Witz’, uno de los tipos de ‘Humor’ catalogados por él, en su *Vorschule der Ästhetik*: “[...] teilweise Gleichheit, unter größere Ungleichheit versteckt.”²⁵⁶ Casi todos los ejemplos de ‘Witz’ proporcionados por el propio Jean Paul en el *Vorschule der Ästhetik* son frases que incluyen sorprendentes metáforas, algo que podemos encontrar extensivamente en las novelas del autor.²⁵⁷

Al principio de *Die unsichtbare Loge*, la primera novela de Jean Paul, el personaje de Dr. Fenk es objeto de una comparación peculiar: “[...] (Dr. Fenk), der wie viele indische Bäume unter äußern Stacheln und dornigem Laub die weiche kostbare Frucht des menschenfreundlichsten Herzens versteckte.”²⁵⁸ Según Reiman, lo sorprendente del ejemplo no es solamente la comparación de un culto doctor alemán con un espinoso árbol indio, sino también la falta de una distinción clara entre los dos objetos de comparación. Aunque el símil entre el árbol y el Dr. Fenk es convencional en su estructura, la metáfora del ramaje espinoso y del precioso fruto confunde la identidad de las dos partes de la comparación: el corazón del Dr. Fenk parece estar literalmente ubicado dentro de un árbol indio.²⁵⁹ Se trata entonces de encontrar una similitud que está enmascarada por una gran diferencia.

²⁵⁶ RICHTER, Jean Paul: *Werke*, vol. 5: *Vorschule der Ästhetik* y *Levana*, p. 171 (citado y traducido por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 16: “[...] partial sameness masked by a greater difference.”).

²⁵⁷ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 17.

²⁵⁸ RICHTER, Jean Paul: *Werke*, vol. 1: *Die Unsichtbare Loge* y *Hesperus*, p. 40 (citado y traducido por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 17: “[...] (Dr. Fenk), who, like many Indian trees, concealed under an outer layer of thorns and nettles the tender, precious fruit of a heart friendly to humankind.”).

²⁵⁹ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 17.

Tal descubrimiento de afinidades fundamentales, a través de la comparación de dos entidades, es un pilar fundamental de la estética de Jean Paul.²⁶⁰ Un ejemplo distinto, y extremo, de ‘Witz’, lo encontramos en *Leben des Quintus Fixlein*, cuando el autor, después de narrar la muerte de los jóvenes miembros de una familia, cambia súbitamente de registro emocional, trasladando los lectores a una bucólica descripción de la pequeña ciudad de Fixlein. Situaciones completamente opuestas, pero con un trasfondo común.

Todos los recursos, característicos de Jean Paul, que hemos vistos aquí (las digresiones, los dualismos, la ‘zweite Welt’, los comentarios de autor, las citas, la mezcla de géneros, la burla de lo pomposo, y ‘Witz’), fueron utilizados por Schumann en su obra temprana, como veremos en el capítulo 8. Es fácil ver por qué Schumann se sintió inmediatamente atraído por el estilo del que sería su escritor favorito: para un joven iconoclasta como él, que no se adaptaba a las vías habituales de expresión musical, Jean Paul pudo ofrecerle estrategias narrativas bien definidas, y con un trasfondo filosófico con el cual el adolescente pudo identificarse. La identificación de Schumann también se debe a que Jean Paul es un autor profundamente musical, y no me refiero a la posible musicalidad resultante de su manejo del idioma alemán, característica que no estoy en posición de evaluar, sino a las abundantes referencias musicales en su obra.

Schumann tenía planes de publicar las citas musicales de sus escritores favoritos, un proyecto monumental llamado *Dichtergarten (Jardín del Poeta)*, y el primer volumen de dicha empresa estaría dedicado precisamente a Jean Paul. Es evidente que el amor del autor alemán por la música era extraordinario, y por eso el próximo capítulo estará dedicado a profundizar en este aspecto. Las citas musicales de Jean Paul, que a menudo requieren formación específica para ser comprendidas, añaden más obstáculos a la prosa de un escritor ya de por sí notoriamente difícil de leer. Con su estilo enrevesado, Jean Paul se ganó tanto la admiración de los lectores de su época, fascinados con el sentimentalismo extremo, los cambios súbitos, las oscuras referencias, la sátira, las digresiones, las metáforas

²⁶⁰ *Ibidem*.

(Jean Paul quería que el epitafio en su tumba proclamase que él había sido el escritor que había pensado en más metáforas que cualquier otro),²⁶¹ como el rechazo de las generaciones posteriores.

Thomas Carlyle describió la prosa de Jean Paul como una espesa jungla, dónde el lector se encuentra confusamente perdido entre tanta oscuridad, disonancias y extravagancias, atributos presentes tanto en lo general como en los detalles. Según Carlyle, nadie puede negar de que se trata de un estilo singularmente salvaje.²⁶² Teniendo en cuenta que Carlyle era uno de los mayores admiradores de Jean Paul en Inglaterra, podemos imaginar la reacción de los que no tenían al escritor en tanta estima. Se trata de reacciones que, por otro lado, probablemente no preocupasen mucho a un autor que mostró, desde el principio, un marcado sentido del humor, no como una categoría estética de su citado *Vorschule der Ästhetik*, sino en la faceta más habitual y burlona del término. Eso explica que titulase *Grönländische Prozesse* a una novela que no tiene nada que ver con Groenlandia, y en la cual no existe ningún pleito. Otros títulos suyos incluyen *La Cervecería de Mi Jugo Gástrico*, *El Poco Considerado Peligro de Ganar la Lotería*, *Una Petición Escrita al Planeta Mercurio*, y *Recreaciones Biográficas Bajo la Calavera de una Gigante*.²⁶³

Más allá de sus bromas e ironías, lo importante es que Jean Paul consideraba que no es el deber del poeta reproducir la realidad, sino descifrar su significado eterno. De ahí su fluida noción de la obra de arte, la cual sólo puede acercarse a los secretos de la vida reflejando sus contrastes, sus contradicciones, su paleta infinita de emociones y experiencias. Por eso no está interesado en escribir de una manera que se pueda fácilmente clasificar o compartimentar, ya que hacerlo sería un pobre reflejo de la vida misma. Según Reiman, Jean Paul ocupa un lugar único en la historia de la literatura alemana, al reevaluar y reinventar muchas estrategias narrativas, tanto convencionales como heterodoxas. Un autor filosóficamente conservador a la vez que formalmente radical, Jean Paul realmente no tiene paralelo

²⁶¹ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 36.

²⁶² *The Works of Thomas Carlyle*, New York, 1897, XIV, p. 13 (citado por JENSEN, Eric Frederick: "Explicating Jean Paul..." Op. cit., p. 130.

²⁶³ JENSEN, Eric Frederick: "Explicating Jean Paul..." Op. cit., p. 131.

entre sus contemporáneos.²⁶⁴

²⁶⁴ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 33.

7. Jean Paul y la música: *Flegeljahre*

“Entonces la vida se desvanece y marchita tras nosotros, y de nuestro sagrado y desaparecido pasado, solamente una cosa permanece inmortal - la música.”²⁶⁵

Esta frase, escrita por Jean Paul, deja en evidencia que la música ocupaba un lugar fundamental en su existencia. Habiendo estudiado piano en su juventud,²⁶⁶ la música para Jean Paul no solo es mucho más que entretenimiento, sino que es incluso mucho más que un arte: es una especie de código a través del cual los secretos de la vida se revelan, la llave que abre las puertas del infinito. Siendo así, es natural que Jean Paul se refiera constantemente a la música en sus novelas; algunas veces dichas referencias son evocadoras de un sentimiento, por ejemplo, y otras veces pueden llegar a ser bastante técnicas, haciendo uso de nomenclatura específica del mundo musical.

Por otro lado, uno de los proyectos que Schumann tenía en mente era la publicación del *Dichtergarten* (*Jardín del Poeta*). Consistía en una recopilación hecha por él de los pasajes musicales encontrados en varios autores. El primer volumen del *Dichtergarten* estaba dedicado justamente a Jean Paul.²⁶⁷ Tal empresa nunca se llevó a cabo, pero Schumann llegó a recopilar cientos de citas para ello (aproximadamente trescientas páginas manuscritas), lo que da muestra de la importancia que él veía respecto a cómo los escritores sembraban lo literario de semillas musicales. ¿Acaso no recorre él el camino contrario con su música? En este sentido, quizá el *Dichtergarten* también tuviera la función, quizá no explícita, pero oculta en algún lugar de su mente, de legitimar la relación de la música con la literatura, tan importante para él como vista con sospecha, y hasta desdén, por muchos durante bastante tiempo. Hay que tener en cuenta que, para un sensible, extremadamente romántico e impresionable Schumann, un adolescente que se debate entre su amor por la literatura (no olvidemos que su padre era librero) y la

²⁶⁵ Escrito por Jean Paul (citado por SCHONBERG, Harold C.: *Op. cit.*, p. 183).

²⁶⁶ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann...* *Op. cit.*, p. 49.

²⁶⁷ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 15.

música, haber encontrado a Jean Paul puede quizá compararse con una revelación. Tal palabra puede parecer exagerada, pero, ¿acaso no se quejan habitualmente los adolescentes de que nadie les entiende? Y, por otro lado, ¿no está esa queja vinculada a una necesidad de aprobación, con el consecuente impacto en la visión que la persona tenga de sí misma? Todos los seres humanos pasamos por lo mismo, el que sea un genio no hace de Schumann una excepción.

Daverio, uno de los grandes especialistas en el compositor, llamó a Schumann ‘heraldo de una nueva era poética’.²⁶⁸ La primera definición de la Real Academia Española para “heraldo” es “mensajero”; la segunda es “aquello que anuncia algo que va a suceder”; y la tercera, “rey de armas”.²⁶⁹ ¿Quién va a acompañar entonces a Schumann en su misión? ¿Quién comparte su mensaje y está dispuesto a cargar con él la pesada carga que supone gestar una nueva era poética? La tarea del heraldo no es en absoluto baladí: es interesante que el “rey de armas” sea uno de los significados, ya que Schumann está preparado para trabar una batalla encarnizada con los filisteos, todos aquellos que defienden lo arcaico y no son capaces de insuflar vida nueva al arte, sólo repetir estérilmente caducas estructuras. En particular, ¿dónde va a encontrar Schumann a alguien que, como él, albergue en su corazón el amor por la literatura y la música a partes iguales, alguien que entienda que ambas no están separadas, sino unidas para transmutar lo prosaico de la experiencia vital en algo trascendente, alquimia exclusiva del verdadero arte?

Lo encontrará en Jean Paul, un autor cuyo amor por la música era tan intenso como el del propio Schumann, como veremos en este capítulo. No es mi objetivo hacer aquí un estudio exhaustivo de los pasajes musicales en la obra completa de Jean Paul, una tarea que daría lugar a otra, o varias, Tesis doctorales, dado la abundancia de ejemplos. He seleccionado solamente una de sus novelas: *Flegeljahre*.

He elegido esta obra por una sencilla razón: publicada en 1805, *Flegeljahre* tendría una trascendencia sin igual en la formación de Schumann, tanto a nivel

²⁶⁸ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*

²⁶⁹ RAE, diccionario online de la lengua española. <http://dle.rae.es/> Acceso el 31/10/2016.

personal como profesional. A lo largo de los años 1829-1832, Schumann compuso un ciclo para piano titulado *Papillons*. Formado por una introducción y doce números, sería su segunda publicación como compositor, y estaba vinculada estrechamente con *Flegeljahre*. La asociación entre el mencionado ciclo y la novela de Jean Paul no es fruto de conclusiones académicas, sino que fue reconocida por el propio Schumann.

En 1885, Clara Schumann publica, por primera vez, *Jugendbriefe*, la correspondencia del que fuera su marido.²⁷⁰ En cartas escritas poco después de terminar *Papillons*, Schumann apunta que el baile de máscaras con el cual concluye *Flegeljahre* le sirvió de inspiración para componer su pieza. Sin que quedara del todo claro, a juzgar por las cartas, hasta qué punto música y novela estaban vinculados, en 1941 sale a la luz la copia que poseía Schumann de *Flegeljahre*. Sorprendentemente, él mismo había marcado varios pasajes en la novela, vinculándolos con varios números de *Papillons*.²⁷¹ Mucho más importante que una ocasional inspiración para componer, lo cierto es que la lectura de *Flegeljahre* sucede en un momento en que la personalidad de Schumann se está definiendo, y la novela dejará una impronta irreversible en el joven artista. En la superficie, *Papillons* parece una pieza inocua, que simplemente alude a los encantos de la naturaleza, a los gráciles revoloteos de las mariposas. Nada más lejos de la realidad.

Schumann escribió en 1833 a su colega Theodor Töpken, y anexo a su carta incluía una reseña de *Papillons*, en la cual se describía la pieza como una precisa imagen de mariposas. Según el compositor, se trata de otra cosa completamente diferente, y Schumann promete a su amigo revelar la clave para entenderlo en su siguiente carta.²⁷² La carta con la explicación, si es que fue enviada, no ha sobrevivido, pero Schumann dio pistas de sus intenciones en otra misiva, a su amiga Henriette Voigt: “Un puente hacia *Papillons*: porque podemos rápidamente

²⁷⁰ SCHUMANN, Robert: *Jugendbriefe... Op. cit.*

²⁷¹ Los pasajes están listados en BOETTICHER, Wolfgang: *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk*. Berlín, Hahnefeld Verlag, 1941, pp. 611-613.

²⁷² Carta del 5 de abril de 1833 a Theodor Töpken. SCHUMANN, Robert: *Briefe: Neue Folge*. F. Gustav Jansen (Ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904, p. 43 (citado por JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” *Op. cit.*, p. 135).

imaginar la mente flotando sobre el cuerpo convertido en cenizas. Podrías aprender mucho sobre este asunto de mí, si Jean Paul no lo hubiera ya explicado mejor.”²⁷³ Usando sus lecturas de Jean Paul como base, la idea de Schumann era usar la mariposa como símbolo de transformación y de la búsqueda de un ideal. Ese simbolismo aparece en prácticamente todas las grandes obras de Jean Paul, incluyendo *Flegeljahre*, *Siebenkäs*, *Die unsichtbare Loge*, y *Titan*.²⁷⁴

Como el escritor, Schumann también asociaba la metamorfosis de la mariposa con la búsqueda de un ideal superior, pero la música le permite ir incluso más allá y operar literalmente la transformación. El primer número de *Papillons* empieza así:



Como se puede observar, Schumann utiliza disciplinadamente las siete notas musicales justo al principio de su ciclo. De modo que esa primera ‘mariposa musical’ va a transformarse, metafórica y literalmente, a partir de entonces, ya que los demás números no dejan de ser diferentes combinaciones de éstas siete notas primordiales. También la temática del capítulo de *Flegeljahre* que inspiró a Schumann alude a ese proceso de metamorfosis: un baile de máscaras, trasfondo perfecto para cuestiones vinculadas al descubrimiento (y encubrimiento) de la propia personalidad. Con *Papillons*, Schumann empieza su metamorfosis, abriendo la puerta del descubrimiento de su propia persona y, consecuentemente, de su inconfundible estilo. Según varios autores, Schumann se había ceñido todavía a algunas convenciones de su época con su primera publicación, las *Variaciones Abegg*, pero con *Papillons* entramos en un mundo completamente nuevo y

²⁷³ Carta del 22 de agosto de 1834 a Henriette Voigt. *Ibid.*, p. 54 (*Ibidem*). La traducción es mía.

²⁷⁴ Para ejemplos de las citadas novelas, ver JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” *Op. cit.*, pp. 135-136.

original.²⁷⁵ El mismo Schumann también así lo sentía, y en una carta a su madre en 1832 le revela que al componer *Papillons* tuvo la sensación de que cierta independencia se había manifestado.²⁷⁶ Para Jensen, en mente de Schumann la música de *Papillons* estaba íntimamente asociada con *Flegeljahre*.²⁷⁷ Es decir, el hito personal y compositivo que supuso el ciclo, punto de inflexión para un joven que empieza por primera vez a descubrirse, a intuir sus potencialidades, está indisolublemente ligado a *Flegeljahre*. Por otro lado, hay que recordar que los protagonistas de la novela, Vult y Walt, fueron la inspiración para que Schumann desarrollara sus equivalentes alter-egos, Florestan y Eusebius.

No es exagerado afirmar que hablar de Schumann es hablar, en muchos aspectos, de *Flegeljahre*. No en vano el compositor mantendría la novela a su lado hasta sus últimos días, ya recluso en una institución mental en Endenich.²⁷⁸ la novela había sido en su juventud el catalizador de la descubierta de sí mismo, y ahora que su brillante mente se ofuscaba, su querido *Flegeljahre* era quizá un recordatorio de quién era realmente Robert Schumann.

Con este capítulo, espero dar un paso más para demostrar que Jean Paul estaba destinado a compartir con Schumann su mensaje artístico. Veremos hasta qué punto está el escritor en posición de hablar al músico en igualdad de condiciones, ya que Jean Paul demuestra compartir con Schumann no solamente una visión abstracta del arte musical, algo por supuesto subjetivo, sino que domina los entresijos técnicos del lenguaje, no dudando en utilizar terminología no apta para todos los públicos. Como regla general, señalo que no todas las citas musicales de *Flegeljahre* se encuentran aquí; he optado por rechazar principalmente aquellas que aparecen en un contexto en el cual la música tendría lugar de manera habitual. Algún pastorcillo que toca su flauta, música sonando en una fiesta, por ejemplo, son momentos que a menudo he considerado que no aportan esa dimensión extra

²⁷⁵ Ver, por ejemplo, los comentarios de JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 85; y CHERNAIK, Judith: “Schumann’s *Papillons*... *Op. cit.*, p. 70.

²⁷⁶ JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” *Op. cit.*, p. 142.

²⁷⁷ *Ibidem*.

²⁷⁸ “Ayer, como quizá sepas, ella (Clara) me envió dos volúmenes de mis composiciones y *Flegeljahre* de Jean Paul, para mi deleite.” Carta del 27 de noviembre de 1854 a Johannes Brahms, desde Endenich. SCHUMANN, Robert: *The Letters... Op. cit.*, p. 293.

de la música en Jean Paul, que es justamente lo que quiero mostrar. Antes de empezar, creo útil presentar un breve resumen de la novela.

Flegeljahre trata del reencuentro, después de varios años, de dos hermanos gemelos, Walt y Vult. Los dos tienen caracteres completamente diferentes: Walt es tranquilo, soñador, poético; Vult es arrebatado, irónico, y curtido en sus viajes por el mundo (son el ejemplo más conocido de *Doppelgänger*, término creado por Jean Paul para designar a dos personajes, opuestos y complementarios, que reflejan la naturaleza dual del ser humano).

Beneficiario de un testamento, Walt tiene que cumplir con varias tareas, bajo la atenta mirada de los albaceas, para poder recibir una herencia, y su hermano Vult le ayudará a cumplirlas. Además, juntos empezarán a escribir una novela, titulada *Hoppelpoppel*. Walt aporta los cimientos de la trama, mientras que Vult se encarga de darle el toque satírico que le es característico. Compañeros aparentemente inseparables, los hermanos sin embargo se encontrarán con lo que resultará ser una fuente de conflicto: una hermosa joven llamada Wina. Walt y Vult se enamoran de ella y, aunque hasta entonces no mantenían secretos uno con el otro, cada uno guarda absoluto silencio respecto a sus intenciones con Wina. El vínculo entre los tres jóvenes va en aumento, hasta alcanzar el clímax en un baile de máscaras (capítulo que inspiró a Schumann la composición de *Papillons*, como hemos visto). El primero en bailar con Wina es Walt y, a pesar de que están disfrazados, se reconocen mutuamente. No obstante, Walt no es capaz de revelar a Wina sus sentimientos. Vult, quien había observado a Walt y Wina bailar juntos, hace entonces una inusitada petición a su hermano: le pide intercambiar disfraces. Walt, de carácter generoso, acepta, desconociendo que Vult tiene un plan oculto, y que también está enamorado de Wina. Vult entonces se pone a bailar con Wina, pero su plan de conquistarla no sale como esperado: la joven, pensando obviamente que se trata de Walt, le confiesa su amor. Vult vuelve a casa destrozado con la revelación. El conflicto entre su amor no correspondido por Wina y el que le profesa a su hermano es demasiado, y decide entonces marcharse para siempre.

Flegeljahre tiene, además de las referencias a la música que son habituales en las obras de Jean Paul, un marcado tinte musical. Vult es flautista, y Walt, como

parte de las tareas que debe cumplir para recibir la herencia, tiene que afinar pianos. La novela también cuenta con tres capítulos enteros de temática notablemente musical. El libro consta de cuatro partes, cada parte con varios capítulos. Cada capítulo tiene, además de un título como paratexto (que suele ser ajeno al texto²⁷⁹), un subtítulo que hace referencia directa a lo que vendrá a continuación. Por ejemplo: el capítulo número 20 se llama “Cedro de Líbano”, y lleva por subtítulo *Afinador de pianos*. Está repleto de referencias musicales, como es de esperar. Los capítulos número 25 y 26 también son de temática musical, y sus títulos y respectivos subtítulos son: “Esmaragdita”, *Música de la música*; y “Un fino pectunculus y turbinido”, *El concierto certamen*. Los tres capítulos suman poco más de veinte páginas de prosa marcadamente musical, y están al completo en anexo, sirviendo también como muestra del estilo de Jean Paul.²⁸⁰

Sin más dilación, empiezo con los ejemplos seleccionados. La numeración de las páginas corresponde a la siguiente edición: *La edad del pavo*, Manuel Olasagasti (Trad.), Madrid, Alianza, 1981. Se trata de una versión española de *Flegeljahre*. Las citas están organizadas en cuatro categorías:

- 1) Metáfora
- 2) Terminología técnica
- 3) Significado transcendental
- 4) Evasión

Uno de los principales objetivos del presente trabajo es hacer el vínculo entre Jean Paul y Schumann asequible para las personas que no disponen de formación específicamente musical. En este sentido, este capítulo tiene un doble propósito:

²⁷⁹ Algunos títulos: “Mamuts fosilizados de Astracán”; “Modelo de un sillón de comadrona”; “Madera fétida”; “El boquerón”; “Calderilla extraída del estómago de un avestruz”; “Medio cálculo vesical de un perro pachón”; así como varias referencias al mundo mineral: “Cuproníquel”; “Piedra margosa”; “Antracita”; “Mica”; “Titanio”; “Pirita brillante”; entre otros.

²⁸⁰ Estos tres capítulos se encuentran en la segunda parte de la novela, pp. 154-162, 186-194 y 194-199 respectivamente, de acuerdo a la versión española: RICHTER, Jean Paul: *La edad del pavo*. *Op. cit.* En la presente Tesis están incluidos como Anexo V: “Cedro de Líbano”; Anexo VI: “Esmaragdita”; y Anexo VII: “Un fino pectunculus y turbinidio”.

- mostrar la importancia de la música para Jean Paul.
- servir de introducción teórica para la parte analítico-musical de la Tesis, situada en el siguiente capítulo.

Siendo así, las citas seleccionadas cuentan con las pertinentes aclaraciones musicales, buscando ya una fusión entre literatura y música que es, en esencia, el principio rector de la investigación.

1) **Metáfora**

La primera categoría hace uso de la música como metáfora para describir algún aspecto, o característica, de los personajes.

“El caso es que cada día se iba replegando más, frente a sus acreedores, en la ciudadela de su casa, y al igual que otros corregidores, asignaba a aquellos las afueras, el campo, es decir, los campos, haciendo lo posible por aplazar la subasta de la casa y, con ésta, la desposesión de su puesto de alcalde y la renuncia a su vida profesional y hasta a las exigencias del propio corazón, a las cuerdas más íntimas de su alma. Pero, al obrar así, tenía la mira puesta en cuatro manos por él mismo engendradas, que debían ayudarle y reparar aquellas cuerdas íntimas, llenas de alegres notas y de disonancias: los dos hijos gemelos.” (p. 41)

El fragmento es parte del capítulo en el cual se relata la historia del padre de Vult y Walt, llamado Van der Kabel. Jean Paul habla de las emociones del padre como si fueran cuerdas musicales, y las alegrías de la vida producen alegres notas, mientras que los disgustos, disonancias.

“Yo no sé de otras injusticias que las que yo mismo cometo con los demás; las que los demás puedan cometer conmigo nunca serán claras ni inequívocas, dada la ambigüedad de los sentimientos humanos. Más se equivoca el odio que el amor. Si existiera una naturaleza cuyas antítesis y disonancias fueran las mías, sobre todo las antítesis, entonces podríamos coincidir con facilidad; y siendo yo su disonancia, y ella la mía, no podría quejarme de ella, como tampoco ella de mí.” (p. 71)

Quien habla aquí es Walt, el cual, después de haber leído varios de sus *Streckverse* (una clase de poema corto, sin métrica, inventado por el mismo Walt), ve con disgusto que los mismos no son bien recibidos por algunos de sus conocidos. De ahí su referencia a las injusticias, y el símil entre disonancias y los desacuerdos.

“[...] el notario era una de las pocas personas capaces de simpatizar con valores ajenos, como el piano sintoniza con los sonidos de viento y cuerda.” (p. 181)

El notario en cuestión es Walt, quien tuvo que dominar dicho oficio para poder recibir su herencia. La cita es el final de un párrafo en el que se describe la capacidad de Walt para apreciar las cualidades de su amigo Klothar, un joven conde. En música, cada instrumento tiene su timbre, su color particular, algo que se puede comparar con el tipo de voz que tenemos cada uno. Eso se tiene en cuenta a la hora de combinar los instrumentos: una guitarra y una trompeta, por ejemplo, no funcionarían muy bien. Por eso Jean Paul menciona que el piano sintoniza con los instrumentos de viento y de cuerda, en una metáfora de la facilidad de Walt para entablar amistades.

“Hay personas que son claves para tocar en solitario y otras que son pianos de cola para conciertos. Flitte sólo era capaz de hablar ante mucha gente; de tú a tú se volvía casi mudo.” (p. 252)

Jean Paul hace referencia aquí al clave, un instrumento de teclas anterior al piano. El clave no produce mucho volumen de sonido, en contraste con el piano de cola, capaz de competir incluso con una gran orquesta. Ésa diferencia, una de las muchas entre ambos instrumentos, es la que da pie a Jean Paul para asociar el clave con un contexto más privado, y el piano con uno multitudinario.²⁸¹

2) Terminología técnica

Jean Paul no tiene reparos en hacer gala de sus conocimientos musicales, adquiridos al estudiar piano en su juventud. Al hacerlo, busca la complicidad de aquellos lectores que, como él, tienen una relación estrecha con la música.

“Alguna esperanza tenía, mas en vano: su idea era dejar atrás a los carreteros mediante el *allegro ma non troppo* del jamelgo. Descendió ligero monte abajo, internándose en la aldea; [...]” (p. 81)

Una vez más, es Walt el protagonista, quien ha partido de viaje a lomos de un caballo. *Allegro ma non troppo* significa *rápido pero no mucho*. Jean Paul sabe que las indicaciones en la llamada música clásica están en italiano; es un estándar universal, aunque cada compositor puede ponerlas en el idioma que quiera. Incluso hoy en día se sigue escribiéndolas en italiano, con la garantía de que cualquier músico en el mundo las entenderá. Las indicaciones más habituales, pero no las únicas, son: *Largo* (muy lento), *Adagio* (lento), *Andante* (literalmente caminando, velocidad media), *Allegro* (literalmente alegre, tempo rápido), y *Presto* (muy

²⁸¹ De hecho, la poca capacidad del clave para hacerse escuchar en salas cada vez más grandes ha sido uno de los principales factores para su declive, desbancado por un piano que atendía de manera más eficaz a las demandas acústicas de un público burgués que abandonaba los pequeños salones aristocráticos, ideales para el clave, hacia las cada vez más amplias salas de concierto.

rápido).

“[...] un notario, como sabe toda Alemania, siente mucho respeto ante dos testigos y, en consecuencia, para el Derecho, ese *nervus probandi* y primer principio de contradicción, esa tónica dominante o número primo por el que los sabios del mundo se pelean desde tanto tiempo atrás, se reduce sólo a contar con dos testigos: por eso el jurista demuestra en minutos más que el filósofo en siglos.” (p. 156)

Tónica y dominante son los dos grados principales de una escala, y tienen funciones absolutamente opuestas en música: la tónica es reposo, mientras que la dominante es movimiento, tensión. Las dos no pueden existir a la vez, y por eso son usadas por Jean Paul como un ejemplo claro de contradicción.

“De pronto saltaron tres cuerdas: *a, c* y *h* [...].

«Las letras de su nombre, señor Harnisch» - dijo Passvogel -. «Usted conoce la anécdota musical de Bach. Sólo le falta mi *p*.»

«Yo afinó en *b*.» - dijo Walt -. «Pero si saltan las cuerdas no puedo hacer nada.»

Como el notario cojo poseía el suficiente talento para comprender que un afinador no hace saltar tres cuerdas de una vez, se levantó e hizo una inspección.

«De *ach* [ay] viene *Bach*» - bromeó Passvogel, para desviar la atención.”

(p. 157)

Este ejemplo, que narra los problemas a los que se encuentra Walt para afinar un piano, es un auténtico galimatías para quién no conoce el sistema, utilizado en Alemania y otros países, que relaciona las notas musicales con letras del alfabeto. Funciona así: los nombres de las notas son: Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si. El sistema consiste en utilizar las letras C-D-E-F-G-A-H para designar esta misma secuencia de notas. Eso da lugar a juegos entre palabras y sonidos, como en el caso del nombre “Bach”: la B designa la nota Si-bemol (la B en representación del Si bemol solo

ocurre en el sistema alemán), la A el La, la C el Do, y la H el Si natural.²⁸²

“Adjunto dos luses sobrantes. No necesito más, aunque nadie tiene tanta necesidad de dinero como el que lo desprecia. Quiera el diablo que ahora el enemigo siembre de abrojos los treinta y dos arriates. Tales diapasones me suenan más a diapasones del infierno que del cielo. Vive Dios, cualquier otro en nuestro lugar hubiera dicho antes: tate. Catón escribió un libro de cocina; un poeta de verso estirado podrá afinar pianos, si quiere, mas no a la inversa: un cocinero no puede escribir el *Catón*, y sí podrá escribirlo Cicerón, ese cicerone de los antiguos romanos.” (p. 164)

Jean Paul nombra aquí el *diapasón*, un objeto metálico en forma de horquilla que, golpeado, vibra a una altura determinada. Es de uso habitual entre los músicos profesionales, principalmente como nota de referencia para los cantantes, aunque también se usa para afinar instrumentos.

El término “verso estirado” es la traducción de *Streckvers*, el mencionado mini-poema de métrica libre inventado por Walt.

“Evita en lo posible el gran mundo, que sus danzas están en fa menor.” (p. 311)

En este ejemplo, al decir que las danzas están en “fa menor” Jean Paul se está refiriendo a lo que se llama tonalidad en la música. Es un concepto musical complejo pero fundamental para entender lo que se llama sistema tonal (de ahí tonalidad), que no es el único sistema de organización musical que existe, pero era el vigente en la época de Schumann y Jean Paul.²⁸³ Cuando leemos que tal sinfonía está ‘en Do mayor’, o en ‘Si bemol menor’, por ejemplo, se nos está indicando cual

²⁸² El mismo Bach ha escrito obras con la secuencia de notas relativas a su nombre, y otros compositores posteriores, entre ellos Schumann y Liszt, también lo hicieron a modo de homenaje.

²⁸³ Vigente en Europa; en otras partes del mundo, como en el oriente, utilizaban otros sistemas.

es la tonalidad de la obra.²⁸⁴ Al utilizar este término, Jean Paul deja en evidencia un conocimiento musical muy específico, dejando una vez más al lector en una posición difícil, si no dispone de la información necesaria.

En el capítulo sucesivo doy una explicación bastante detallada del sistema tonal, considero que por ahora no aportaría demasiado entrar en detalles. Por ahora, basta con saber que existen lo que llamamos modos mayores y modos menores. Cada modo creará un efecto muy distinto: las piezas en modo mayor se escuchan como alegres, festivas; las en modo menor suenan tristes, pudiendo ser hasta trágicas. Aunque clasificar el modo mayor de ‘alegre’ y el modo menor de ‘triste’ es simplificar demasiado el asunto, lo cierto es que todas las marchas nupciales que conozco están en mayor, y todas las fúnebres en menor. Es un ejemplo extremo, está claro, pero que sin embargo refleja el contraste entre un modo y otro.

“«Ahora – dijo -, tras este espectáculo se anhela una verdadera marcha de los jenízaros.»

«De acuerdo, pero en los pasajes de piano y tono menor, que acaso sean la más enérgica expresión de un entusiasmo emanado del mundo espiritual.»”
(p. 344)

Aquí ocurre algo interesante: considerando que el modo mayor es más expansivo y luminoso que el modo menor, sería más lógico pensar que la “enérgica expresión de un entusiasmo emanado del mundo espiritual” se expresaría en mayor, antes que en menor. Para los románticos lo espiritual y lo trágico estaban estrechamente vinculados, algo reflejado en el *Sturm und Drang*, un movimiento de la literatura alemana en la segunda mitad del siglo XVIII que tenía por objetivo expresar las emociones de manera poderosa e incluso violenta. El término se puede traducir como *Tormenta y Empuje*, recordando así la fuerza, la energía, el brío de un grupo de jóvenes artistas que irrumpieron como una tormenta y renovaron el

²⁸⁴ En la práctica, una pieza casi nunca se mantiene en la misma tonalidad todo el rato. A través de una técnica llamada modulación, el compositor puede cambiar el centro tonal de la obra. Así, de do mayor puede pasar a sol mayor, por ejemplo. También es posible cambiar de modo, es decir: pasar de do mayor a do menor, y viceversa; puede ir de cualquier tonalidad mayor a cualquier menor, y de vuelta a mayor. Así el compositor tiene una, digamos, amplia paleta de colores para elegir.

panorama literario y cultural alemán, sentando las bases para el Romanticismo.²⁸⁵

“Vult [...] dijo que en todos los calendarios de las musas encontraba un excesivo contraste entre lo serio y lo humorístico, como por ejemplo en los escritos de J. P.; esperaba, sin embargo, dar con las adecuadas séptimas para aquellas disonancias.” (p. 395)

Jean Paul menciona aquí lo que se llama ‘intervalos’ en música. Un intervalo es la distancia que hay entre una nota y otra. Como los intervalos volverán a surgir en el análisis musical del siguiente capítulo, y no son difíciles de entender, explicaré aquí cómo se calculan.

Tengamos en cuenta las notas musicales: Do-Re-Mi-Fa-Sol-La-Si. Con esta secuencia en mente, decimos entonces que Do-Re es un intervalo de segunda, ya que involucra a solamente dos notas. Con lo cual, Do-Fa es una cuarta, con cuatro notas involucradas. También es posible usar la secuencia de las notas contando hacia atrás: Si-La-Sol-Fa-Mi-Re-Do. Así tenemos los intervalos descendentes: Fa-Re sería una tercera descendente en este caso. Dentro de eso, los intervalos pueden ser: mayores, menores, aumentados, disminuidos, o justos,²⁸⁶ y por eso Jean Paul habla en plural respecto a las séptimas. Para el fragmento en cuestión, es importante saber que hay intervalos considerados disonantes, y otros consonantes. Los disonantes no ‘suenan bien’, por así decirlo, los consonantes sí. Hay muchos intervalos disonantes, y la séptima es uno de ellos.²⁸⁷

En las dos últimas selecciones de ésta categoría, Jean Paul utiliza algo tan específico de la música como son las indicaciones métricas de los compases. Es un aspecto muy técnico de la notación musical y difícil de explicar en pocas palabras,

²⁸⁵ El período más influyente del *Sturm und Drang* ha sido entre los años 1773 (publicación de *Götz von Berlichingen*, de Goethe) y 1781 (publicación de *Die Räuber*, de Schiller).

²⁸⁶ Mi primer ejemplo de intervalo, do-re, es una segunda mayor; el segundo, fa-re, una tercera menor.

²⁸⁷ También cabe destacar el hecho de que en el ejemplo Jean Paul mezcle una vez más la realidad con la ficción, mencionando su propia obra (J. P.) en la novela.

así que por ahora diré, someramente, que es la simbología responsable de indicar cuál es el ritmo de la pieza: cuántas notas cabrán en cada compás, cómo están agrupadas las notas, etc. Resumiendo, se puede decir que indica el ritmo de la obra.

(Vult) “También fui yo el único que intentó llevar en los textos colectivos una especie de compás 3/8.” (p. 440)

3/8 indica un compás ternario, el que se utiliza en los valeses, por ejemplo.

“Contento éste de poner letra a su entusiasmo [...], leyó con tal ardor el emocionante poema que ni se enteró de los alocados compases en 6/8, pasos de ballet y hasta canto de codorniz con que acompañaba la flauta del hermano. Sólo en la lectura de la epístola satírica se dio cuenta de que aquello no marchaba: al humor replicaba Vult con pasajes plañideros y con frases de *Las siete palabras* de Haydn [...]. Luego, a la canción báquica puso Vult varios calderones altos como crespones en negro y blanco. El forcejeo ocasionó un ligero sudor de angustia en los oyentes, lo que animó, según Vult dijera, el rostro en pose.

En esto, irrumpió en la habitación otra disonancia muy diferente, en tono mayor, de cuatro pies de largo, cortésmente y sombrero en mano. Era el viajante del señor comerciante de Marsella, en cuya casa viviera Flitte mucho tiempo, para entregarle un cheque vencido, que sacó ante él.” (pp. 395-396)

Podemos encontrar aquí muchas referencias musicales. La primera, el 6/8, un tipo de compás llamado binario compuesto. Por otro lado, *Las siete palabras* es como se conoce en español la obra sacra *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, del compositor austriaco Joseph Haydn, publicada en 1787.²⁸⁸ Los calderones, mencionados seguidamente, son símbolos musicales que dejan en suspensión por un tiempo indeterminado la música. Finalizando el ejemplo, una

²⁸⁸ Curiosamente, un encargo español: José Sáenz de Santamaría, un sacerdote originario de México y Marqués de Valde-Iñigo, le encargó desde Cádiz en 1786 a Haydn una composición que acompañara el sermón de las siete últimas palabras de Jesús en la cruz, que se rezaba el viernes santo (en realidad las siete palabras hacen referencia a las últimas siete frases).

disonancia en tono menor, dos conceptos que ya hemos visto.

3) Significado transcendental

Jean Paul también con frecuencia asocia la música con el aspecto más místico, sagrado, de la existencia, siendo habitual que la música aparezca en combinación con algunos de los momentos más significativos en la vida de los personajes.

(Vult) “«Llevaré al cinto - añadió - mi flauta, y tocaré un poco al ponerse el sol en honor de los hermanos moravos difuntos. ¿Le gusta la flauta?»

(Walt) «Pero ¡qué bueno es usted con una persona extraña!» - contestó Walt con mirada amorosa, pues todo el porte del flautista revelaba, pese a la malicia de ojos y labios, una íntima sinceridad, amor y rectitud -. «Me gusta mucho la flauta, varita mágica que transforma el mundo interior, conjuro que abre las profundidades.»

- «... verdadero eje de la luna interior» - dijo Vult.” (p. 88)

Este fragmento es parte de uno de los capítulos más importantes, en el cual los dos hermanos vuelven a reunirse. Vult, quien llevaba varios años viajando por el mundo, vuelve a su pueblo sin avisar. Al encontrarse con su hermano, Vult no revela su identidad, siendo ésta una broma muy acorde con su carácter irónico (el misterio respecto a la identidad de los personajes es una de las características de Jean Paul). En el ejemplo, Jean Paul no sólo atribuye a la música un significado especial, sino que la misma sirve de punto de comunión entre los dos hermanos, estableciendo así un vínculo espiritual entre ellos, más allá de los lazos fraternales (Walt no sabe todavía que se trata de Vult). Un poco más adelante, Vult tocará la flauta, interpretando “arias sencillas con variaciones personales [...]”²⁸⁹ Eso da lugar a que Jean Paul se explaye en un largo pasaje que mezcla música y naturaleza, al final del cual se encuentra lo siguiente:

²⁸⁹ RICHTER, Jean Paul: *La edad del pavo. Op. cit.*, p. 90.

“El lenguaje sagrado de la música revela a los hombres un pasado y un futuro que ellos por sí mismos no pueden descubrir. También al flautista le brotó ahora del pecho un amor incontenible. Walt lo atribuyó simplemente a la música, pero le estrechó con fuerza y amor acendrado la mano de artista.” (pp. 90-91)

Walt, emocionado, dirá que ahora a su hermano, y entonces Vult revelará su identidad. Los hermanos se abrazarán y llorarán de alegría largamente. Lo que quiero resaltar es que el capítulo en cuestión es, por su temática, obviamente central para la trama. Además, el reencuentro sirve a Jean Paul para demostrar su estilo más florido, más emocional, con largas descripciones de la naturaleza. En un contexto tan importante, la música tiene un papel fundamental, prueba de que para Jean Paul el arte de los sonidos permea todos los aspectos de la vida.

“«Si no quedara un residuo inexplicable, no me gustaría vivir, ni hoy ni en ninguna época. La intuición es siempre posterior a su objeto. Una sed eterna es una contradicción, pero también lo es un beber eterno. Tiene que existir un tercer término, como la música es tercera vía o mediadora entre el presente y el futuro» - dijo el conde.

«La arcilla sagrada, espiritual, recibe la impronta de la figura; pero crea a su vez figuras» - dijo Walt, empujado ya por la plenitud de la verdad más que por el deseo de amistad.” (p. 180)

Este ejemplo es parte de un diálogo filosófico entre Walt y el conde Klothar, dónde se discute los aspectos más transcendentales de la existencia. En especulaciones sobre el universo, espíritus, arte, naturaleza, y etc., no podía faltar la música, la cual conecta presente con futuro. He incluido la réplica de Walt por lo siguiente: cuando este dice “pero crea a su vez figuras”, Jean Paul incluye un pie de página aclarando que se refiere a “Las figuras de vidrios sonoros.” Como esto deja en ascuas al lector, al menos el lector moderno, el traductor añade: “Alusión a las figuras ‘chladnicas’ (de Ernst Florens Friedrich Chladni, su inventor) que aparecen en el vidrio espolvoreado de arena cuando se roza con un arco de violín.” Jean Paul logra entonces unir las artes pictóricas y la música (aunque sea indirectamente, a

través de un violín) con nada menos que la “arcilla sagrada, espiritual”, de la vida. Teniendo en cuenta que Walt hace su declaración “empujado ya por la plenitud de la verdad”, y respondiendo a un Klothar que había afirmado que la música es “tercera vía o mediadora entre el presente y el futuro”, queda claro el status que confiere Jean Paul a la música.

««Bien: podéis apropiaros el sol - dijo Vult -, pero el agua del arte no mueve vuestros molinos. Ya puedes acumular lágrimas y sentimientos en la música: la conviertes en sierva, no en fuente de tus lágrimas y sentimientos. Un triste estertor que el día de la muerte de un ser querido te llega al alma sería entonces una buena música. ¿Y qué puede ser una impresión artística que desaparece en el acto, como la urticaria, apenas sale al aire frío? La música es entre todas las artes la más humana, la más general.»

«Y por eso tienen en ella cabida todos los individuos» - repuso Walt -. «Admite cualquier temple; ¿y por qué no el más favorable, o el más débil, siendo el corazón su verdadera tabla de armonía? Pero no quiero olvidar tu doctrina de la anteaudición y la posaudición.»

«¿Cómo podía ser de otro modo?» - preguntó Vult malhumorado -. «Porque yo sigo pensando que el introducir la realidad en el arte, con el fin de que éste sea más eficaz, es una mescolanza como la de muchos frescos pintados en el techo, a los que se agregan, para lograr la perspectiva, figuras reales de yeso.» (pp. 201-202)

Aquí están los dos hermanos hablando de música, la cual resulta ser “la más humana, la más general”, arte generoso en cuyo seno “tienen cabida todos los individuos.” También podemos encontrar la tabla armónica, parte de los instrumentos responsable de amplificar el sonido, como metáfora para el corazón. La última observación de Vult es muy interesante, ya que tiene en cuenta el papel de la realidad en la creación de obras de arte. Un concepto asimilado de manera profunda por Schumann, quien siempre contempló la vida y el arte de manera complementaria, intentando constantemente unirlos en una amalgama de su propio ser.

“Vult, por el contrario, no halló dificultad en componer la música y el acompañamiento, pues en el éter inmenso del arte musical pueden volar y girar la pesada Tierra y la luz ingrátida sin choques ni encontronazos.” (p. 467)

Esta mención a la música ya es significativa en sí misma, pero además hace parte de uno de los momentos más emocionantes para Vult y Walt en la novela. El cumpleaños de la amada de ambos, Wina, se acerca. Como Walt es poeta, y Vult, músico, deciden sorprender a la joven con una canción, uno aportando el poema, el otro la música. Walt tiene problemas para concebir su parte, mientras que a Vult le ocurre todo lo contrario.

4) Evasión

Siendo la música poseedora de cualidades místicas, como hemos visto, es natural que sea capaz de transportar a los personajes más allá de sí mismos, algo que ocurre con frecuencia en las novelas de Jean Paul.²⁹⁰ Los dos fragmentos que presentaré aquí están protagonizados por Walt. En el primer, el personaje se encuentra en casa de Wina, debido a que el padre de ella encargó a Walt que pasara a limpiar varios documentos, tarea que puede cumplir con las garantías que su condición de notario ofrece:

²⁹⁰ Jensen cita, por ejemplo, un amplio fragmento de *Hesperus*. Ver JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” *Op. cit.*, p. 131.

“Al cuarto día, mientras copiaba de una carta una hermosa efusión erótica, escuchó una voz femenina que cantaba, proveniente de la tercera habitación y que igual podía venir del tercer cielo. Siguió copiando, enardecido, pero aquellas músicas de Orfeo iban edificando en su alma ideales ciudades del sol, y los peñascos de la vida empezaron a danzar tras ellas. Recordó muy bien lo que Vult le escribiera acerca del canto de Wina. De vuelta a casa, percibió en las escaleras aquella misma voz, que emitía una chica portadora de una caja bajo el brazo. A cada peldaño que bajaba, su asombro y perplejidad iban en aumento; pero su disgusto fue mayúsculo en la calle, al oír cómo aquella chica decía a otra que la señorita no volvía de Elterlein hasta el próximo viernes. Era una muchacha de la limpieza. Entonces sintió verdadera nostalgia por estar en su lugar natal y salir de tan atormentada ciudad.

- «Ay, Dios - concluyó -, si esta chica de la limpieza, cariátide de la lejana diosa, canta de esta forma, a qué altura brillará ella en el canto y en lo demás.» Sintió un vehemente deseo de contemplar algún reflejo de la sacra vecindad de Wina en el rostro de una persona cuyas maravillosas dotes musicales admiró, mientras le seguía los pasos; de la segunda dama o soprano ligera, en suma. Pues durante largo tiempo había pensado que una primera cantante no era precisamente la última santa del mes o una sirena, y que una prostituta babilónica no conservaba ya la voz, caso de haberla poseído alguna vez; opinión que la gente bienintencionada atribuirá más a su ignorancia del teatro y del mundo que a su estupidez.

Apenas hubo dado tres pasos para acercarse a ella, cuando le escuchó tres maldiciones y una palabrota. Se volvió atrás bruscamente, llevando en las manos la brillante cadena que a la supuesta monja de las Esclavas de la Virtud acababa de arrancar de la canora garganta; y en un oscuro paseo de la ciudad dejó correr las lágrimas ante la triste averiguación de que un alma tan grosera poseyese aquella voz y viviese tan cerca de la santa. Pero la figura de Wina siguió elevándose en su cielo de arreboles, y le pareció que sólo la muerte le podría aproximar a la diosa, como nos aproxima a Dios.” (pp. 257-258)

He citado el fragmento ampliamente para mostrar también otro aspecto: es interesante cómo Jean Paul muestra el contraste entre la santidad de Wina y la vulgaridad de la chica de la limpieza, lo que recuerda sus conocidos dualismos, aunque en este caso parece no haber posibilidad de conciliación entre ambos opuestos.

“Pero aquél continuó tocando alegre, moviéndose sobre el hielo como director de coro, con las músicas de las esferas y los cuerpos celestes. Cuando el arte musical, que desvirtúa de modo violento su mundo poético en mundo vulgar y estático, encuentre un espacio abierto y dinámico, habrá en lugar de terremoto un cielomoto y el hombre será como Walt, que con muda gratitud y entre gritos de júbilo recorría la ribera y volvía a recrear, transfigurándolo, el mundo interior que la flauta expresaba. El notario recogió todos los ajenos gozos como cálidos rayos en el punto focal de su alma. Al cielo cuajado de estrellas hizo asistir al pequeño concierto de ruiseñores, y la luna envolvió la figura de Wina en su halo sagrado. «Esta luna - dijo para sí - volverá a lucir en la medianoche casi como ahora, y yo escucharé, además de la flauta y mis pensamientos, la voz de ella. Brillarán los luceros matutinos, y mientras oigo esta música pensaré: nunca hubiera soñado en gozar tanto con esta velada de patinaje sobre hielo.»” (p. 471)

Aquí Walt está transfigurado por dos elementos: la música que toca Walt con su flauta, y la presencia de Wina. Se trata del mismo capítulo citado al final de la categoría anterior, en el cual los hermanos componen una canción para la chica.

Quiero terminar con un ejemplo que, formalmente hablando, pertenece a la tercera categoría. Sin embargo, creo que merece un lugar destacado, como explicaré después de presentarlo. Es el siguiente:

“Un baile *en masque* es tal vez la suprema rúbrica que la vida puede poner a la poesía ludia. Como ante el poeta todos los estamentos y todos los tiempos son iguales, y todo lo externo es mero ropaje, y lo interno es juego y eco, también aquí las personas se expresan a sí mismas e imitan a la vida: indumentarias y usos ancestrales caminan, resucitados, de la mano de lo actual; el salvaje más distante, el estamento social más refinado y el más tosco; la caricatura mordaz, lo que en la vida diaria está escondido, las mismas estaciones del año y las religiones, lo hostil y lo propicio, todo queda encerrado en un mismo círculo ingrávito y festivo, y el círculo se mueve prodigiosamente según medida rítmica, es decir, al compás de la música, que dirige la alegre farsa.” (pp. 494-495)

Con esta comparación entre un baile máscaras y la vida, Jean Paul nos da claves importantes para entender a Schumann. El fragmento está ubicado justamente en la parte de la novela que inspiró a Schumann para componer su *Papillons*, el baile de máscaras que sirve de telón de fondo para el desenlace sentimental del trío Vult-Walt-Wina. El dualismo intrínseco en la existencia es el que domina la comparación, y al decir que estos contrastes quedan todos encerrados “en un mismo círculo ingrávito y festivo”, regido por la música, Jean Paul puede haber dado la clave para la conciliación de Schumann consigo mismo, con sus propias contradicciones y conflictos. Jean Paul puede incluso ofrecer al compositor un modelo: Vult y Walt, que darían origen a Florestan y Eusebius, los dos alter-egos de Schumann. Por eso en la música de Schumann podemos encontrar, a semejanza de la comparación de Jean Paul, lo interno y lo externo, lo ancestral y lo actual, lo refinado y lo tosco, lo hostil y lo propicio, como explicaré más adelante.

Schumann encontró en *Flegeljahre* una solución integradora a su naturaleza dual, una solución para un artista que sabe en lo más profundo de su ser que tanto las luces como las sombras de su personalidad, y de su vida, merecen estar representadas en su arte.

Con ese capítulo concluye la parte más teórica de esta Tesis doctoral, en la cual, poco a poco, vamos hilando la trama que conecta el cuarteto Jean Paul-Schumann-literatura-música. El siguiente paso es adentrarse en las partituras, y ver cómo el cuarteto deja su huella en el tejido musical.

8. Jean Paul, el omnipresente

Antes de empezar con la parte analítica del trabajo, quiero hacer referencia a algo que considero de extrema importancia, al tratarse este de un capítulo musical, sobre todo.

Como es lógico, el llamado ‘arte de los sonidos’ ha cambiado mucho desde la época de Schumann. En su tiempo la música clásica en Europa se mantenía en mayor parte dentro de unas estructuras reconocibles por los oyentes, de modo que Beethoven podía poner un coro en una sinfonía, algo que no se había hecho nunca, rompiendo así con una de las expectativas del público, pero mantenía otras convenciones que permitían al oyente situarse en la obra.²⁹¹ Así, los compositores lo que hacían básicamente era modificar, o hasta destruir por completo, algún aspecto del lenguaje musical, pero manteniendo otros. De hecho, la mayor parte de las obras se situaban en un ámbito habitual del discurso musical, y había sorpresas aquí y allí. Ese equilibrio lograba, por un lado, mantener el vínculo con el público a través de procedimientos reconocibles y, por otro, dar lugar a las innovaciones que el compositor quería introducir.²⁹²

A partir de comienzos del siglo XX, la música ha cambiado de una manera que Schumann jamás hubiera podido imaginar, consecuencia lógica de un mundo que apenas tuvo veinte años de paz entre dos guerras mundiales. Nuestros oídos ya han experimentado sistemas musicales tales como el dodecafonismo, atonalismo, música microtonal, fractal, aleatoria y un largo etc., y eso sin hablar de la llamada música popular en todas sus infinitas variantes. Más allá del hecho de que es imposible escuchar la música de Schumann como lo hicieron los oyentes de la época, algo demasiado obvio para discutirlo aquí, hay que tener en cuenta que vivimos en una época en que el motor de un coche se considera música y, de hecho,

²⁹¹ Ludwig van Beethoven (1770–1827), utilizó un coro al final de su Novena Sinfonía, siendo hasta entonces la sinfonía un género puramente instrumental. Después de él otros compositores hicieron lo mismo, como Gustav Mahler y Antón Bruckner.

²⁹² Este compromiso entre las necesidades expresivas del compositor y las expectativas del público fue despreciado de manera sistemática por muchos compositores en el siglo XX, dando lugar a una brecha insalvable entre ambos. Más adelante volveré sobre este asunto.

se utiliza como tal.

No es el objetivo de esta Tesis discutir sobre este tema, pero lo menciono porque me interesa recalcar lo siguiente: probablemente suceda, por ejemplo, que algún pasaje de Schumann que fue motivo de sorpresa en su momento ya no lo sea hoy en día. De ser así, algo se habrá perdido para nosotros. El que un fragmento que antes causaba estupor ahora nos resulte corriente limita la comprensión de un aspecto fundamental de la música: el juego entre lo conocido y lo desconocido, fruto de la ya citada complicidad entre compositor y oyente. Para nosotros, que ya estamos acostumbrados a escuchar de todo y ya casi nada nos sorprende, el análisis puede ser de gran ayuda, ya que así se puede demostrar, con mayor o menor éxito, dónde están las peculiaridades de un pasaje, cómo son las razones del por qué algo no encaja con lo que sería de esperar en cada momento. Además, nos puede ayudar a entender cómo estos pasajes de la obra de Schumann se vinculan con el estilo de Jean Paul.

Los fragmentos que presentaré más adelante han sido elegidos basándome fundamentalmente en dos criterios: 1) que fuesen representativos de cómo el estilo de Jean Paul se refleja en la música de Schumann, y 2) que fuesen factibles, a mi juicio y dentro de mis posibilidades como músico, de explicarse a través de un análisis musical sencillo, de manera que no sean necesarios conocimientos específicamente musicales para entender dicho vínculo.

Visando ésta segunda pauta, paso a explicar varios conceptos musicales que juzgo imprescindibles para la comprensión del análisis: tonalidad, accidentes, notas y silencios, pentagrama, compás, acordes, textura, y dinámicas. Puede parecer que son demasiados datos para empezar, pero salvo la tonalidad, algo compleja, todos son sencillos de entender, al menos en esencia.

8.1 Introducción teórica

En música existen muchos métodos de organización del discurso musical, y uno de ellos es el llamado sistema tonal o tonalidad. Este sistema sirvió de brújula

para prácticamente toda la música escrita en Europa en los siglos XVII, XVIII y XIX, y es inherente a la música clásica que se componía en tiempos de Schumann, de modo que no podemos entender su relación con las estrategias de Jean Paul sin abordarlo. La tonalidad no es un concepto que haya existido siempre en música, sino que se desarrolló muy lentamente a partir de sistemas anteriores de organización. Un breve resumen puede ser útil aquí:

- Modos griegos (Siglo V a.C.)
- Modos eclesiásticos o gregorianos (Siglo VI d.C.)
- Albores del sistema tonal (finales del Siglo XVI)
- Sistema tonal (Siglos XVII, XVIII y XIX)

Así, decimos que antes del sistema tonal existían los modos, sean griegos o gregorianos y, partiendo de ellos, la tonalidad se impuso poco a poco. Posteriormente, a partir del siglo XX, surgieron otros sistemas, como el dodecafonismo, el atonalismo, o la música aleatoria, aunque el sistema tonal siguió y sigue hoy en día utilizándose. Siendo, entonces, la tonalidad el concepto que rige la música de Schumann, es fundamental entender de qué se trata. Y si, por un lado, hace falta un entrenamiento específico en música para captar toda su dimensión, no hace falta captar toda su dimensión para entender algunos de sus principios y qué papel juegan en la música de Schumann. Ya he utilizado hace poco el símil de una brújula, y no ha sido casualidad. Voy a plantear el sistema tonal como si fuera un viaje en coche, en el cual el conductor es el compositor, y los oyentes son los pasajeros. Partiendo de ahí, hay tres elementos que son importantes para mi discusión:

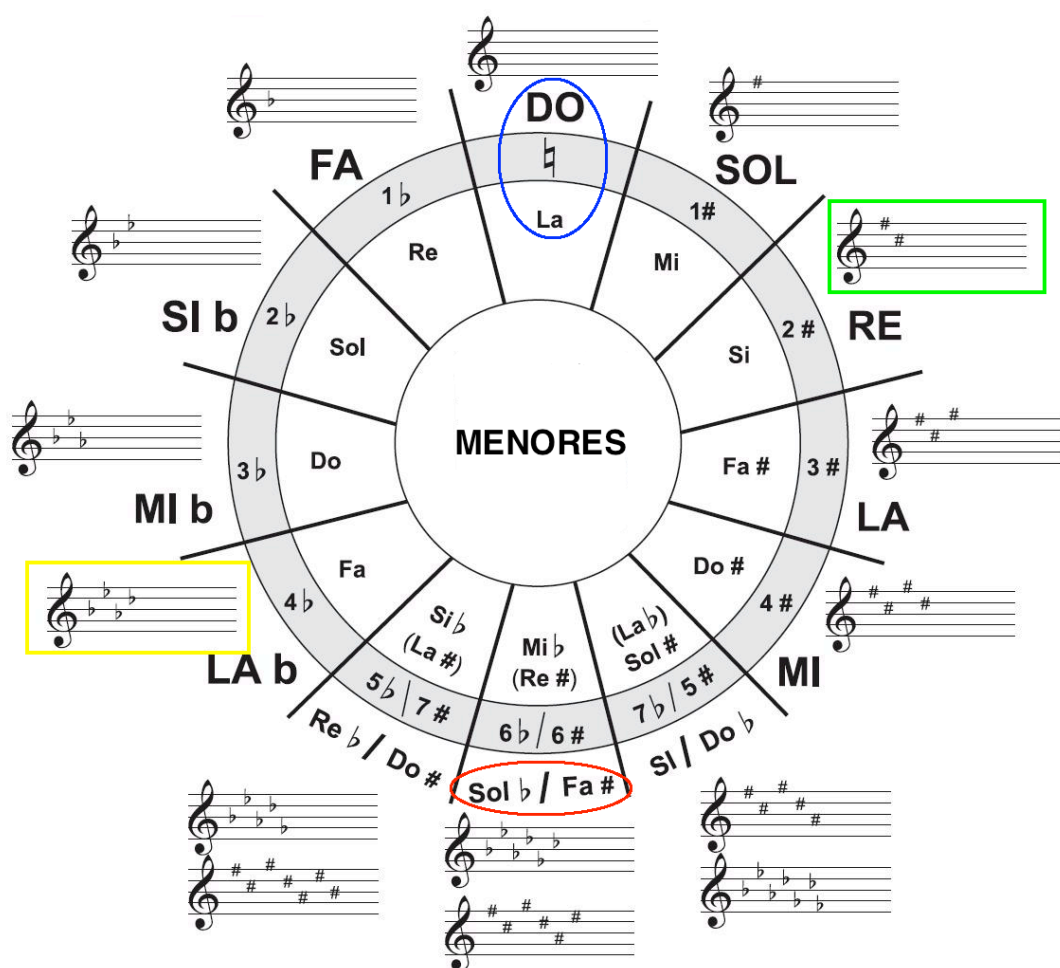
- las carreteras (la proximidad entre ellas es muy importante);
- los temas de conversación (no tiene sentido decir algo que no está vinculado, directa o indirectamente, con lo que se está hablando);
- la duración del viaje.

Si tenemos en cuenta la Primera Sinfonía de Beethoven, por ejemplo, vemos que está escrita en Do mayor. Ésta es entonces la carretera por la cual circula

Beethoven; y los temas de conversación son los temas musicales que aparecen a lo largo de la obra. La duración del viaje también se tiene en cuenta ya que, si un viaje es corto, no habrá mucho tiempo para cambiar de carretera y tampoco para cambiar mucho de conversación. Igualmente, cuanto más corta sea la obra musical, menos tiempo tendrá el compositor para cambiar de tonalidad o para introducir melodías nuevas. Al contrario, en el caso de la sinfonía de Beethoven se trata de una obra de grandes dimensiones y, por ello, el viaje es bastante largo. Así que sería aburrido si Beethoven se quedara en la misma carretera todo el rato, o hablando de lo mismo sin variar la conversación de alguna manera.

El sistema tonal pone a disposición del compositor una red de 30 carreteras, y la posibilidad de cambiar sobre la marcha. Ya los temas de conversación son infinitos, aunque el compositor tiene en cuenta dos factores, estando los dos vinculados: 1) la duración del viaje; y 2) el equilibrio entre aburrimiento y distracción. Repetir lo mismo toda la obra es aburrido, pero cambiar de tema cada 30 segundos no permite retener nada al final del viaje. En la siguiente página, el llamado ‘Círculo de Quintas’ nos proporciona una visión general de las 30 tonalidades disponibles, así como la proximidad entre ellas, un factor importante.

CIRCULO DE QUINTAS MAYORES



En el círculo exterior, empezando arriba del todo y en el sentido de las agujas del reloj, tenemos las tonalidades mayores: Do - Sol - Re - La - Mi - Si/Do bemol - Sol bemol/Fa sostenido - Re bemol/Do sostenido - La bemol - Mi bemol - Si bemol - Fa.

En el círculo interior, empezando por el mismo lugar, las tonalidades menores: La - Mi - Si - Fa sostenido - Do sostenido - La bemol/Sol sostenido - Mi bemol/Re sostenido - Si bemol/La sostenido - Fa - Do - Sol - Re.

Como se puede apreciar, la mayoría de las tonalidades mayores y menores tienen el mismo nombre; por eso no es suficiente decir: “la pieza está en Do”, hay que especificar si está en Do mayor o Do menor.

También podemos ver que hay tonalidades que comparten casilla: Sol bemol mayor y Fa sostenido mayor, por ejemplo, señaladas en rojo en la imagen. Eso ocurre porque la nota Sol bemol y la nota Fa sostenido son la misma, tienen la misma altura, así que las tonalidades de Sol bemol y Fa sostenido suenan igual. Ese fenómeno se llama enarmonía y el compositor puede elegir entre una y otra, pero en la práctica sonarán igual. Eso significa que hay 30 posibles tonalidades en teoría, pero solo 24 tonalidades que suenan distintas.

A cada tonalidad mayor se corresponde una menor; en términos musicales se dice que son relativas. En la imagen podemos ver, en azul, que Do mayor y La menor son relativos. Si la pieza empieza en Do mayor y al rato cambia a La menor, eso sería el equivalente a salir de la autopista y entrar en la vía de servicio. Ya no estás exactamente en Do mayor, pero sigues prácticamente en la misma dirección. Además, volver a la autopista sería muy fácil.

El círculo de quintas también permite entender la importancia de las distancias entre las tonalidades. Tomemos como ejemplo el pentagrama señalado en verde. Tiene dos sostenidos (#), así que un músico que lo ve sabe que la pieza va a estar o bien en Re Mayor, o bien en Si menor, su relativo.²⁹³ Vemos que a los lados de Re mayor tenemos a Sol mayor y La mayor. Así que Sol mayor y La mayor son tonalidades vecinas²⁹⁴ de Re mayor. Cambiar de Re mayor a Sol o La mayor es como salir de la carretera y coger otra, pero una que está cerca. En una pieza corta en Re mayor el compositor probablemente irá a Sol o La mayor, pero eso no despistará al oyente, de hecho, si se hace de manera fluida muchos ni lo notarán. Además, será fácil volver a Re mayor, y el compositor volverá, ya que la pieza empieza en esa tonalidad y tiene que terminar en ella.

²⁹³ El que sea una u otra ya es más complicado, pero no es importante aquí.

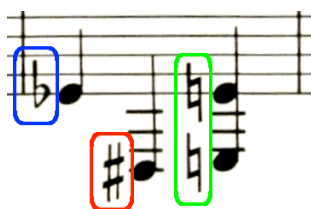
²⁹⁴ No es una metáfora; ‘tonalidad vecina’ es la terminología técnica que se utiliza en este caso.

Ahora imaginemos que el compositor empieza su recorrido en Re mayor (en verde), y quiere llegar a La bemol mayor, marcado en amarillo en la imagen. Pasamos de tener dos sostenidos (#) a tener cuatro bemoles (b); una carretera está en España, la otra en Rusia. Para un viaje así hace falta tiempo, no olvidemos además que habrá que volver después. Si llegas allí de manera gradual y además la conversación es interesante, pues será un placer hacer el viaje. Ya si estás todavía en España y de pronto, en un abrir y cerrar de ojos, estás en Rusia, es normal que los pasajeros se sientan aturridos, a ver cómo lo explicas. En música, pasar de Re mayor a La bemol mayor de manera súbita va simplemente a sonar bastante raro, en el contexto musical de la época de Schumann. Al menos, si haces esto, quédate un rato en Rusia antes de volver, así habrá un objetivo para un cambio tan brusco. Si apareces de pronto allí, y además vuelves súbitamente otra vez al cabo de poco tiempo, es lógico que todos se pregunten el porqué del cambio. Desde una lógica puramente musical, cambiar de tonalidad sin preparar el cambio y volver también sin preparación es muy difícil de justificar, al menos desde un punto de vista puramente estructural. Además, una cosa que diferencia un viaje en coche de uno musical es que en coche puedes ir a Rusia y después volver por el mismo camino, pero en música no, el camino que te lleva a una tonalidad lejana no sirve para volver, hace falta una ruta de ida y otra de vuelta y no es sencillo organizarlo de manera convincente.

Todo esto es importante porque el manejo de las tonalidades es una de las señas de identidad de todos los compositores que utilizan este sistema y el manejo nunca es fortuito, ni caprichoso. Schumann efectivamente realiza a menudo cambios inesperados, tanto para salir del camino como para volver, cambios difíciles de justificar desde una lógica puramente musical. Es parte de su estilo, y creo que la influencia de Jean Paul ha sido decisiva en su desarrollo.

Otro aspecto de la escritura musical que conviene mencionar, y que está directamente relacionado con la tonalidad, son los llamados accidentes. Ya hice referencia a dos de ellos, los sostenidos y los bemoles.²⁹⁵ Además existen también los becuadros. En la partitura se ven así:

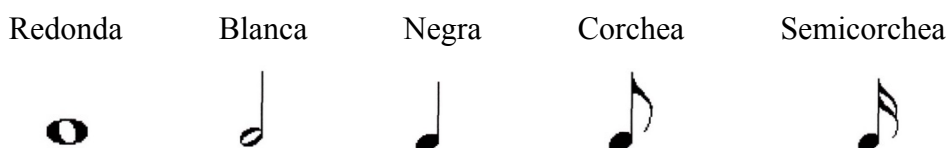
²⁹⁵ También existen los doble-sostenidos y los doble-bemoles, pero no son frecuentes ni necesarios en mi trabajo.




En azul, un bemol; en rojo, un sostenido; en verde, dos becuadros. No es necesario entender qué hace cada uno de ellos; basta con saber que su aparición es lo que determina el cambio de tonalidad y, por consiguiente, la posible digresión, es decir, el cambio de ruta. También conviene resaltar que el asunto tampoco es así tan sencillo; la aparición de los accidentes no siempre implica un cambio de tonalidad, ya que podemos estar tratando con accidentes ornamentales, cuya función es simplemente adornar otras notas. Distinguir la función de un accidente, si es adornar la melodía o cambiar de tonalidad, es complicado y requiere conocimientos de teoría musical. En todos los ejemplos aquí seleccionados estaremos tratando, salvo indicado, con accidentes que tienen por función alterar la tonalidad vigente.

Los cuatro siguientes conceptos musicales que quiero explicar son sencillos de visualizar en la partitura: las notas y sus silencios, el pentagrama, el compás, y los acordes.

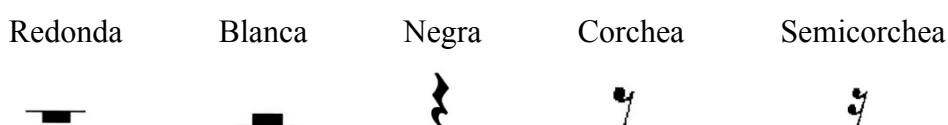
Creo que todos conocemos el aspecto de las notas, sin embargo, pongo aquí las principales, con sus nombres:



Si agrupamos dos o más corcheas, se verán así; 

y las semicorcheas, así: 

Cada nota tiene su respectivo silencio, y tienen el siguiente aspecto:



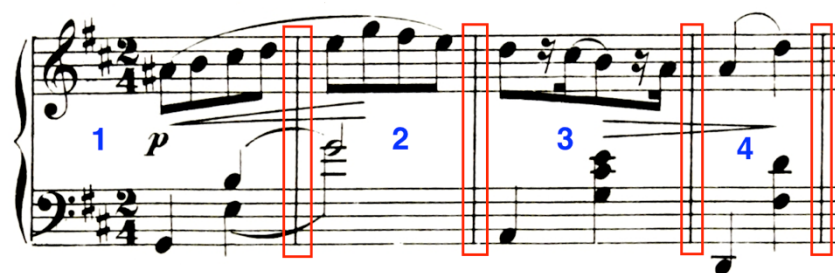
El pentagrama, como el nombre indica, son las cinco líneas sobre las cuales se escriben las notas. Como trataremos con obras para piano, tendremos siempre dos pentagramas, uno para cada mano. El pentagrama de arriba es para tocar con la mano derecha, el de abajo con la izquierda:²⁹⁶



El compás es un recurso que permite organizar la música de manera que el ritmo, por ejemplo, quede claro; y toda la música clásica de la época de Schumann lo utiliza. Es muy fácil identificarlos, ya que están delimitados por barras verticales

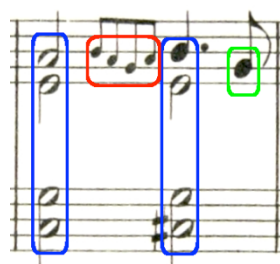
²⁹⁶ Es así en la inmensa mayoría de los casos, pero es posible poner notas de la mano izquierda en el pentagrama de arriba, y viceversa. También, debido a la gran extensión del piano, existen partituras que utilizan tres e incluso cuatro pentagramas simultáneamente.

en la partitura, marcadas en rojo en el próximo ejemplo:



Lo que hay entre una barra y otra es el compás. En el caso anterior, tenemos entonces cuatro compases, numerados en azul.

Los acordes son grupos de notas que se tocan a la vez. En la partitura se escriben apilando notas unas encima de otras:



Señalados en azul, tenemos dos acordes. Cada uno tiene cuatro notas, las dos notas superiores se tocan con la mano derecha, las inferiores con la izquierda. Ya las cuatro notas marcadas en rojo se tocan de manera sucesiva, y la última nota del compás, en verde, se tocará sola. Técnicamente, para que un acorde califique como tal tienen que haber al menos tres notas involucradas. Para simplificar, también voy a utilizar este término cuando haya solamente dos notas a la vez.²⁹⁷

²⁹⁷ Cuando tenemos dos notas a la vez, decimos que es un intervalo, no acorde. La razón es que con solamente dos notas no es posible determinar un acorde. Por ejemplo: las notas Do y Mi pertenecen tanto al acorde de Do mayor como de La menor, entre otros, así que haría falta al menos una nota más para poder decir de cual se trata.

Terminaré aclarando dos conceptos que van a surgir con mucha frecuencia en el análisis: la textura y las dinámicas.

La textura en música es comparable a la de un líquido, por ejemplo, que puede ser más o menos denso. Sencillamente, en una textura ligera habrá pocas notas para tocar; en una cargada, muchas. Un ejemplo de textura leve sería el siguiente:

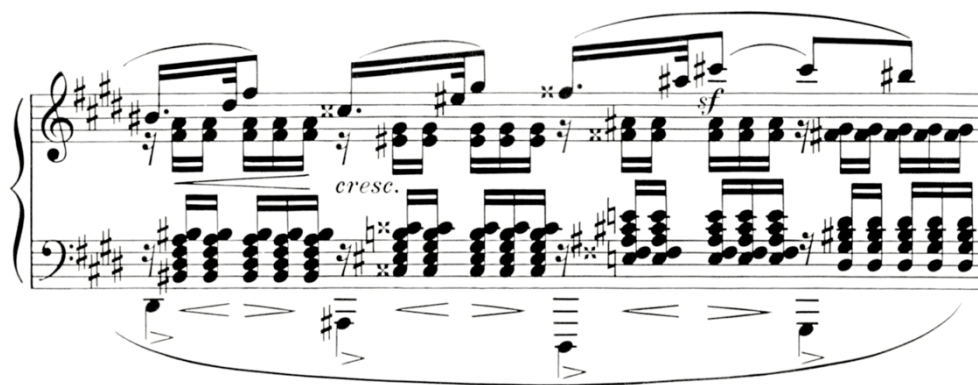


Se ve que la mano derecha empieza sola y siempre presenta notas sucesivas, nunca simultáneas. La izquierda también es muy sencilla, y el resultado es muy transparente. La misma pieza, ya en el final, presenta una textura algo más densa:



Ahora hay más notas para tocar, la textura se ha espesado.

En casos más extremos de textura podemos encontrar obras así:



Para terminar: el término ‘dinámica’ en música se refiere simplemente al volumen de sonido generado. Un instrumento como el piano puede producir desde un sonido casi inaudible hasta uno capaz de competir con una gran orquesta, de modo que su rango dinámico es muy amplio.

A continuación, pongo las principales abreviaturas usadas en música para indicar con qué fuerza debe el pianista presionar las teclas, generando más o menos sonido:

<u>Término musical</u> ²⁹⁸	<u>Símbolo</u>	<u>Significado</u>
pianissimo	<i>pp</i>	muy suave
piano	<i>p</i>	suave
mezzo piano	<i>mp</i>	medio suave
mezzo forte	<i>mf</i>	medio fuerte
forte	<i>f</i>	fuerte
fortissimo	<i>ff</i>	muy fuerte

Habiendo entendido estos conceptos, ya podemos empezar con los ejemplos musicales; otras explicaciones técnicas tendrán lugar según sea necesario, y también a menudo recordaré lo que ya hemos visto aquí.

²⁹⁸ Por cuestiones históricas, los términos están siempre en italiano.

8.2 Digresiones

Las digresiones, tanto en Jean Paul como en Schumann, son desviaciones del texto principal, como explicado en el capítulo 6. Para recordar, y poniéndolo de manera sencilla: se trata de interrumpir la línea argumental, hablando de otro asunto que no guarda, en apariencia, relación con lo que estaba sucediendo. Dichas desviaciones pueden ser de mayor o menor magnitud; en las novelas pueden ser desde una frase hasta un capítulo entero. Ya hemos visto cómo en Jean Paul la alternancia entre el texto principal, *Hauptwerk*, y las digresiones, *Beiwerk*, son constantes, y el *Beiwerk* hasta se puede convertir en algo más importante, o más interesante para el lector, que la obra desde la cual digresó en un primer momento.

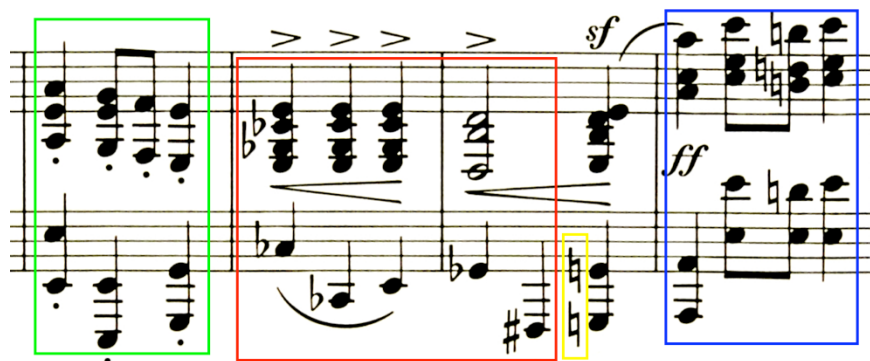
¿Cómo se puede reflejar este fenómeno en la música? Aquí es dónde el concepto de tonalidad va a resultar imprescindible. Un cambio de tonalidad se puede considerar una digresión de la tonalidad principal, principalmente si el cambio es a una tonalidad lejana, causando el efecto auditivo de que ‘algo raro’ ha ocurrido, aunque hay que tener en cuenta otros aspectos: si se trata de una canción, por ejemplo, puede que el cambio brusco de tonalidad esté justificado por el texto. No es el caso aquí, ya que todos los ejemplos son de obras para piano solo. Otra manera de hacer una digresión en música es, por ejemplo, cambiar repentinamente de ‘ambiente’. Si en el medio de un pasaje rápido nos encontramos con un parón súbito, es posible que sea complicado de explicar el porqué de tal cambio. Otra forma todavía de desviarse del asunto es introducir elementos - melodías, por ejemplo - que no tienen conexión con lo que ocurrió antes, ni con lo que ocurrirá después. En una conversación eso equivale a hacer un comentario que no guarda ningún vínculo con el tema en cuestión; simplemente no viene a cuento, por interesante que pueda ser el comentario. Ya si dicho comentario resulta ser relevante más adelante, o sirve de comienzo a un nuevo tema de conversación, pues estará justificado.

Dependiendo del nivel de cambio en cada uno de estos parámetros (y otros más complicados de explicar aquí), el resultado será más o menos ajeno al contexto. Si en el cambio están involucrados más de un parámetro (cambiar el ‘ambiente’ a la vez que la tonalidad, por ejemplo) la sensación de extrañeza será mayor todavía.

Si un compositor cambia todos a la vez - ni Schumann va tan lejos - el resultado será un fragmento que carece absolutamente de sentido desde la estructura musical. Eso no quiere decir que no tenga sentido, pero entonces hará falta buscar la explicación en otros lugares, ya que la música solamente, es decir, las relaciones entre las notas, no será suficiente para explicar el porqué del pasaje.

8.2.1 Pequeña escala

Veamos primero algunos casos de digresiones cortas, cómo aparecen en una partitura y el papel que pueden jugar los accidentes. El primer ejemplo es del último número del *Carnaval* op. 9, y se trata de un fragmento muy breve:



Ejemplo 1: *Carnaval*, ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’

El primer compás del ejemplo, marcado en verde, no tiene ningún accidente, eso significa que este compás está dentro de la tonalidad vigente. En el segundo y tercer compases, marcado en rojo, aparecen varios bemoles y un sostenido, eso es lo que indica un cambio de tonalidad, una digresión. Los dos becuadros en amarillo tienen la función de volver al camino original y, en el último compás del ejemplo, marcado en azul, ya estamos otra vez en la tonalidad principal.²⁹⁹

²⁹⁹ En el último compás aparecen cuatro becuadros, los cuales también pueden ser agentes de cambio de tonalidad. En el presente caso no es así; se tratan de accidentes ornamentales, simplemente están adornando las notas que aparecen antes y después de ellos y eso no afecta en absoluto a la tonalidad.

De manera que Schumann, de pronto, introduce de manera inesperada un cambio de tonalidad, pero, una vez introducido, tampoco permanece allí mucho tiempo. Estos dos factores son los que hacen que este pasaje sea considerado una digresión, un breve desvío del discurso en marcha.

Una digresión algo más larga la encontramos en los *Estudios Sinfónicos* op. 13:



Ejemplo 2: *Estudios Sinfónicos*, Estudio I

En el extremo izquierdo de la partitura tenemos ocho sostenidos, cuatro en cada pentagrama. Estos sostenidos indican la tonalidad de la pieza. La música venía dentro de la tonalidad - por eso las primeras notas seleccionadas no tienen accidentes -, pero de pronto empiezan a aparecer muchos becuadros, indicando en este caso un alejamiento súbito de la tonalidad principal. La palabra *ritardando* significa que hay que tocar cada vez más lento, lo que llama más aún la atención sobre el cambio tonal. En el último compás, a la derecha también en azul, vemos una ausencia de accidentes, ya estamos otra vez en la tonalidad principal. Como en Jean Paul, se ha dicho algo breve de manera inesperada, una digresión que sin embargo para muchos resultará incluso más interesante que el texto principal.

Otro ejemplo muy interesante, ya que altera la estructura regular del pasaje, lo encontramos en las *Novelletten* op. 21. Este ciclo está compuesto por ocho piezas, y hay un pasaje en la primera de ellas así:

Ejemplo 3: *Novelletten*, n° 1³⁰⁰

He numerado los compases, ya que es importante aquí. El breve pasaje digresivo se encuentra en los compases 7 y 8. Varios accidentes repentinos, la indicación *pp* (hay que tocar muy bajito), el *ritard.* (cada vez más lento), todos marcados en azul, contribuyen al efecto de que algo raro está sucediendo. Además, aquí hay algo muy peculiar, y dice respecto a la forma.

El pasaje tiene diez compases en total; en música, lo que se considera regular son frases de 4 u 8 compases. No es raro encontrarse con frases de 5 o 10 compases, como aquí, pero lo sorprendente es que los compases 7 y 8, los digresivos,

³⁰⁰ Los números en negro que se ven en el ejemplo, y que aparecerán en otras partituras, indican con qué dedo hay que tocar las teclas. Siguen el siguiente patrón para ambas manos: pulgar, 1; índice, 2; anular, 3; corazón, 4; meñique, 5.

literalmente sobran en la estructura. La primera frase tiene 4 compases, no hay nada digresivo ahí. Eso nos deja con una segunda frase de 6 compases. Lo peculiar es que, si quitamos los compases 7 y 8, quedamos con una segunda frase de 4 compases perfectamente regular, y así tendríamos un fragmento equilibrado: 8 compases compuestos de dos frases de 4 cada una. Eso no ocurre en frases de 5 y 10 compases habitualmente, en la mayoría de los casos la estructura realmente necesita que sea así, y quitar alguno resulta difícil, o imposible. ¿Por qué pone Schumann dos compases que no sólo suenan extraños, sino que son prescindibles para la estructura musical? Como en Jean Paul, Schumann no necesita los circunloquios, ni el hecho de que los haya implica una incapacidad para crear según los patrones establecidos. Jean Paul tiene su manera de escribir, le encantan las digresiones, sirviendo, a menudo, justamente para poner en tela de juicio los cánones, y esa idiosincrasia ha fascinado a Schumann, dejando una marca profunda en toda su creación.

Un caso muy interesante de digresión es el que podemos encontrar en la primera pieza del ciclo titulado *Papillons*, el op. 2 de Schumann. Pero antes, quiero volver a un tema anterior que encaja bien con lo que quiero mostrar ahora.

En la época de Schumann, antes de que las estructuras musicales fuesen puestas en juego, y posteriormente disueltas, como ocurriría en el siglo XX, se puede decir que el oyente podía contar con reconocer los procedimientos, digamos, gramaticales de la música.³⁰¹ Lo que el compositor hacía entonces era dar al oyente una de cal y otra de arena, es decir, a la vez que hacía cosas que eran esperadas por el oyente, también de vez en cuando frustraba esa expectativa en pro de la variedad, la novedad, el interés. Así, la música se basa en un juego entre crear expectativas y

³⁰¹ Según muchos autores, esa disolución de las estructuras musicales es la principal razón del absoluto fracaso de mucha de la música clásica escrita en el siglo XX, y actualmente. En una música carente de estructuras reconocibles por el oyente, este no puede hacerse ninguna expectativa, ni sorprenderse. Todo es impredecible, y nada tiene sentido porque no es posible contextualizar la información. Y mientras ciertos círculos achacan la culpa del fracaso a la falta de cultura y disposición del oyente para conocer esa música, hoy ya sabemos, pasado un siglo desde la debacle, que gran parte de la responsabilidad recae en los compositores. Para ampliar este fascinante asunto recomiendo el libro de Alessandro Baricco, *El alma de Hegel y las vacas de Wisconsin* (Siruela, 2008), y el artículo de Patxi Larrañaga Domínguez, “Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea” (*Musiker*, 18, 2011, pp. 47-81).

frustrar o no esas expectativas. También Jean Paul, constantemente, siembra en el lector la idea de que algo va a pasar como consecuencia de lo que está ocurriendo y, de pronto, el personaje - o el narrador, por ejemplo - se pone a divagar respecto a algo, en apariencia, poco relevante. Así, lo irrelevante cobra importancia, incluso hasta tal punto que no sabemos lo que importa más, si el texto principal o la divagación.

En *Papillons* Schumann presenta una melodía, basada en una escala ascendente, y lo que cabe esperar es que este material sea utilizado a continuación como base de una elaboración. Así sucede en un primer momento, pero después Schumann sorprende al empezar la segunda parte del vals con un material inesperado. Pongo aquí la partitura completa del ejemplo, ya que me va a servir para ilustrar varios conceptos:

Ejemplo 4: *Papillons*, n° 1

Marcado con la letra A tenemos la primera frase, compases 1-4. La siguiente frase, B, está claramente derivada de A, de hecho, la mayoría de las notas son las mismas (compases 5-8). También podemos observar que en estos ocho primeros compases apenas tenemos accidentes, solamente un sostenido en el compás 2 y un bemol en el compás 5. No son accidentes que tengan por función cambiar la tonalidad, así que este parámetro queda intacto.

De modo que podemos decir que Schumann en los ocho primeros compases se está portando de manera bastante civilizada. No sale de la tonalidad (en una pieza tan corta probablemente no habrá tiempo para hacerlo), presenta dos frases de 4 compases cada una, donde la segunda es derivada de la primera. Todo muy de manual de composición; creo que no es muy arriesgado especular que no ha sido este tipo de fragmento el causante del rechazo del público de la época.

Sin embargo, el comienzo de la segunda parte es sorprendente. Vemos cómo en la frase C, compases 9-12, aparecen una gran cantidad de accidentes. Además, muchos de estos accidentes son bemoles, lo que hace que el alejamiento de la tonalidad principal sea más agudo, ya que la tonalidad principal es con dos sostenidos (marcados en verde). Además, el dibujo melódico y ritmo de la frase parecen no tener relación con las frases A o B. Lo que sucede es que los compases 9-12 son una elaboración del compás 8, que tiene el mismo dibujo melódico y ritmo que los compases 9-12. Los círculos en amarillo ponen en evidencia la conexión entre ellos, se puede ver cómo la segunda nota de cada pareja es más alta que la primera, está más arriba.

Todo eso es lo que vincula este pasaje con las estrategias de Jean Paul. Schumann se pone a divagar respecto a un pequeño detalle de la conversación - un detalle de solamente dos notas en el compás 8 - en vez de seguir elaborando en base al asunto principal - frases A y B. Igual que con su escritor favorito, Schumann crea en el oyente la expectativa de que va a desarrollar el asunto principal del texto y, después, se pone a hacer comentarios sobre algo irrelevante. Más interesante aún es que, cuando aparece otra vez en el compás 16 la célula, que dio origen al pasaje en otra tonalidad, ya la escuchamos de otra manera. La divagación anterior hace que la célula ahora tenga mayor significado y los límites entre texto principal - *Hauptwerk* - y las digresiones - *Beiwerk* - se difuminan.

En este ejemplo se puede observar como Schumann realiza el equilibrio entre hacer algo innovador y mantener las tradiciones. El fragmento está compuesto por cuatro fases de cuatro compases cada una, una macro-estructura muy regular y tradicional. De los dieciséis compases, doce están en la tonalidad principal, un elemento más para mantener la coherencia del discurso. Las frases A, B y D

comparten ritmo y dibujo melódico, están relacionadas entre sí. La frase C es la que divaga melódica y tonalmente, y parece no tener conexión alguna con el resto, aunque ya vimos que no es del todo así. El vínculo puede que sea tenue, pero existe, al mejor estilo Jean Paul.

8.2.2 Gran escala

Las digresiones también pueden tener una mayor magnitud, funcionando como capítulos en una novela, y un buen ejemplo es el tercero de los *Estudios Sinfónicos* op. 13. Esta obra es lo que llamamos un Tema con Variaciones, un género que consiste en presentar un material y posteriormente ir haciendo cambios en el mismo. En los *Estudios Sinfónicos*, las variaciones que siguen al tema son a menudo extremadamente contrastantes entre sí, aunque eso se puede explicar por la necesidad de ofrecer variedad en un ciclo tan largo. Lo que es más enigmático es el hecho de que algunas variaciones no tengan conexión alguna con el tema. La premisa que guía el discurso en un tema con variaciones es sencilla: cada variación supone un cambio en relación al tema, pero debe conservar algo que le vincule con él, caso contrario no se puede decir que lo esté variando.

Así es el comienzo del tercer estudio:



Ejemplo 5: *Estudios Sinfónicos*, Estudio III

Aunque sería complicado explicar aquí, y tampoco es necesario, lo cierto es que esta supuesta variación no tiene vínculos con el tema, lo que nos lleva a preguntar por qué aparece en la obra.

Resulta que la figuración de la mano derecha (la parte superior) no es característica del piano en absoluto. Cada instrumento tiene, por su morfología, una serie de recursos que le son propios. Existen recursos que son comunes a varios instrumentos, pero hay otros que son más característicos de los instrumentos de cuerda, por ejemplo, que de los de tecla. Lo que utiliza Schumann aquí es un tipo de figuración prestada justamente de los violines. No es que no se pueda hacer en el piano, obviamente, pero es un violín el que va a sacarle el mejor partido. De hecho, si mostráramos sólo las notas de la mano derecha a un músico experimentado y le preguntáramos para qué instrumento está escrita, diría sin dudar que para violín.

Al hacer esto, todo parece indicar que Schumann desea evocar a uno de sus héroes musicales, el mítico violinista italiano Niccolò Paganini, al cual no solo escuchó en varias ocasiones, sino que compuso dos grupos de estudios para piano basados en sus *capriccios*.³⁰² Siendo los *Estudios Sinfónicos* posteriores a dichas elaboraciones sobre Paganini, Schumann conecta así sus diferentes estudios, no desea que cada obra sea vista desvinculada de las demás. Por otro lado, evocar el virtuosismo de Paganini encaja perfectamente en unas variaciones que también lo son. Los *Estudios Sinfónicos* es una de las obras más difíciles que compuso Schumann, de modo que evocar al compositor que escribe lo más difícil para violín tiene lógica desde este punto de vista. Y hay que tener en cuenta algo importante: el tema que sirve de base para los *Estudios Sinfónicos* no es en realidad de Schumann,³⁰³ sino que fue escrito por el barón von Fricken, músico amateur y padre de Ernestine von Fricken, en aquél entonces prometida de Schumann: ¿está el joven compositor diciendo a su potencial suegro que él es tan bueno como el famoso Paganini?³⁰⁴

³⁰² El virtuoso del violín Niccolò Paganini (1782-1840) compuso en 1805 sus famosos 24 *Caprices* op.1, llevando la técnica del violín a alturas desconocidas hasta entonces. Compositores-pianistas como Liszt y Schumann han intentado hacer con el piano lo que Paganini hacía con el violín, inspirados por su formidable técnica. Schumann publicó en 1832 sus *VI Etudes d'après des Caprices de Paganini* op. 3, y solo un año más tarde publicaría los *VI Etudes de concert d'après des Caprices de Paganini* op. 10, rindiendo tributo al que es considerado el mayor violinista de todos los tiempos.

³⁰³ En el género *Tema con Variaciones*, es habitual usar como base una melodía de otro compositor.

³⁰⁴ Es razonable pensar que Schumann quisiese impresionar al padre de Ernestine, un rico barón de Bohemia, ya que, entre otros factores, el compositor no tenía muchas perspectivas económicas en aquél momento. Schumann rompió el compromiso al descubrir que Ernestine le había ocultado no ser realmente hija del barón y su esposa, los cuales sin embargo la habían criado. Una de las razones aducidas por Schumann para la ruptura fue justamente la falta de medios de Ernestine. Ver

Independiente de que así sea, más importante es considerar la idea de que la figura de Paganini ha sido incorporada por Schumann a niveles profundos. El violinista es parte de su vida, Schumann quiere ser como él en algunos aspectos y desde ese punto de vista evocar al italiano es hablar de él mismo también. Como veremos más adelante, Paganini ya había aparecido explícitamente en el *Carnaval* op. 9; la única diferencia aquí es que Schumann no pone su nombre en la partitura.

El estudio en cuestión puede considerarse una digresión, un capítulo que no guarda relación directa con el resto de la obra pero que sí encaja en un contexto más amplio. Los buenos compositores nunca son caprichosos; y tendremos más ocasiones para comprobar que los razonamientos de Schumann, a menudo, no pueden explicarse sin tener en cuenta factores extra-musicales.

Voy a terminar este capítulo con un ejemplo de una digresión a larga escala. No pondré aquí la partitura, ya que no es necesaria para la explicación que me propongo aquí, acorde con los principios didácticos ya explicados. Sin embargo, la incluyo en el Anexo VIII, dado que puede ser de provecho para los músicos. La obra en cuestión es la *Phantasie* op. 17, y la digresión aparece en el medio del primero de los tres movimientos de la obra. Dicho movimiento consta de 309 compases, y Schumann utiliza la forma sonata como base para su estructura. No es el lugar aquí para explicar en qué consiste este género musical; lo que interesa es que Schumann interrumpe claramente el discurso-sonata con un pasaje que lleva la indicación 'Im Legendenton' ('En Tono de Leyenda'). Después de la interrupción la sonata sigue su curso y uno se pregunta si la leyenda, por interesante que sea, era necesaria.

Aparentemente sin conexión con sus flancos, la sección central equivaldría a una digresión importante en Jean Paul. Incluso tendría la duración suficiente para ser publicada como obra independiente, ya que estamos hablando de nada menos que 96 compases, prácticamente una tercera parte del movimiento. Schumann así hace una gran digresión que se destaca más aun del contexto al estar en contraste

JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, pp. 113-116.

con una forma bien definida como es la sonata. Más adelante veremos que ‘Im Legendenton’ no es en absoluto arbitrario o caprichoso. Como las divagaciones de su escritor predilecto está conectada con el texto principal de una manera muy habilidosa: la conexión pasa desapercibida en la escucha, pero a la vez es perfectamente reconocible en la partitura. Una vez señalada, ya siempre escucharemos la leyenda vinculada a la sonata.

Es importante decir que los pocos ejemplos de ésta categoría no deben considerarse una señal de la frecuencia de las digresiones en Schumann, simplemente he elegido algunos casos que ilustran el fenómeno con distintas magnitudes. Como en Jean Paul, los cambios de rumbo son parte del estilo de Schumann y, gracias a ellos, junto a otras características, uno puede reconocer que se trata de su obra. Otros ejemplos, como los del ‘zweite Welt’, también tratan con digresiones, pero otros atributos les sitúan en una categoría más específica.

8.3 Dualismos

Otra de las características del estilo de Jean Paul que podemos encontrar en la música de Schumann es la tendencia a suprimir los dualismos. En Jean Paul, esa estrategia tiene por función reinterpretar o reconciliar conceptos opuestos. Por ejemplo: en *Leben des Quintus Fixlein* y *Maria Wuz in Auenthal*, el dualismo es entre los ricos y los pobres; en *Titan*, entre el comportamiento heroico de Albano y el disoluto de Roquairol; en *Flegeljahre*, entre la impetuosidad fogosa de Vult y la placidez poética de Walt. También Jean Paul juega con la dualidad entre realidad y ficción, al aparecer como protagonista en sus propias narrativas, o al atribuir las facciones de Schiller al personaje Gaspard, en *Titan*.³⁰⁵ De modo que Jean Paul a menudo presenta conceptos opuestos, lado a lado, y difumina las fronteras entre ellos. En *Hesperus* encontramos un ejemplo de cómo el protagonista, Viktor, y su profesor, Emanuel, desean eliminar la distinción entre la vida ordinaria y una superior, idealizada, en una comunión experimentada en momentos trascendentes. Estos momentos son breves y fragmentarios y, aunque Viktor suele tener éstas

³⁰⁵ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 70.

experiencias junto a Klotilde, su amada, también logra en raros momentos borrar la dualidad entre realidad y ‘zweite Welt’ (segundo mundo) durante sus estudios de medicina:

Kurz, wenn er in seiner Himmelkugel, die auf einem Menschen-Halswirbel steht, der Ideen-Nebel allmählich zu hellen und dunkeln Partien zerfiel und sich unter einer ungesesehenen Sonne immer mehr mit Äther füllte, wenn eine Wolke der Funkenzieher der andern wurde, wenn endlich das leuchtende Gewölk zusammenrückte: dann wurde vormittags um 11 Uhr der innere Himmel (wie oft draußen der äußere) aus allen Blitzen eine Sonne, aus allen Tropfen wurde ein Guß, und der ganze Himmel der obern Kräfte kam zur Erde der untern nieder, und einige blaue Stellen der zweiten Welt waren flüchtig offen.³⁰⁶

Según Reiman, eliminar los dualismos es algo recurrente en Jean Paul, una cuestión siempre subyacente en las novelas.³⁰⁷ ¿Cómo reflejar en música una reconciliación de opuestos?

Recordemos que Schumann, como he mencionado anteriormente, vivió en una época en que la música se organizaba alrededor de lo que llamamos modo mayor y modo menor, los dos polos del sistema tonal. Cada modo mayor tiene lo que se llama un relativo menor, que comparte escala con aquél. Lo importante aquí es que, aunque los dos modos utilicen la misma escala, cada uno tiene un punto de gravedad distinto. Fa mayor y Re menor son relativos, pero en un caso la nota más importante, alrededor de la cual las otras gravitan, es Fa; en el otro será Re. Lo que hace Schumann en los casos a continuación es disolver los límites que nos permiten distinguir si la pieza está en mayor o menor.

En el sistema tonal musical, los modos mayor y menor representan ese par de opuestos que también encontramos en Jean Paul, como visto más arriba. El modo

³⁰⁶ RICHTER, Jean Paul: *Werke*, vol. 1: *Die unsichtbare Loge y Hesperus*, pp. 589-590 (citado y traducido por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, pp 115-116: “In short, when in his heavenly sphere - which rests on top of the human neck - the fog of ideas gradually split into bright and dark sections and filled itself with ether under an invisible sun, when one cloud lighted sparks from another, when finally the shining cloud formations joined together: then, at eleven o’clock in the morning, his inner sky (like the one outside) was taken over by one sun, out of all dewdrops one torrent arose, and the whole heaven of higher powers descended to earth, and... a few blue traces of the second world were briefly open to him.”).

³⁰⁷ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 115.

mayor es alegre, amplio, luminoso, mientras que el modo menor es sombrío, trágico, oscuro. Con los ejemplos que veremos a continuación, Schumann logra que ambos convivan prácticamente a la vez, en una versión musical de la estrategia de Jean Paul de reconciliar conceptos opuestos. Hay que tener en cuenta que la percepción de una tonalidad está condicionada, no es en absoluto objetiva. Es fruto de que hemos sido educados en este sistema, estamos entrenados para reconocer los patrones que rigen la música tonal. No hay nada de absoluto en ese aspecto de la música, Do mayor no suena a tal como resultado de sus cualidades intrínsecas sino porque nuestros oídos están acostumbrados a escucharlo así. Tendremos entonces la sensación de reposo cuando suene el acorde de Do mayor, pero dicha sensación es artificial, una maravillosa ilusión. Una persona que haya sido educada en un sistema diferente de organización musical quizá no tenga esa sensación.

Charles Rosen, al analizar la Sonata de Schumann en Fa sostenido menor op. 11, observa la tendencia de algunos compositores del siglo XIX en hacer que la tonalidad mayor y su relativo menor sean lo mismo:

La generación romántica se había vuelto hacia un sentido de las relaciones tonales de principios del siglo XVIII, o sea, el barroco. Para Bach, una tonalidad estaba unida más de cerca con su relativa menor que con la tónica menor. Re mayor y si menor venían a ser para él más o menos la misma tonalidad, mientras que si menor y Si mayor eran cosa muy diferente.³⁰⁸

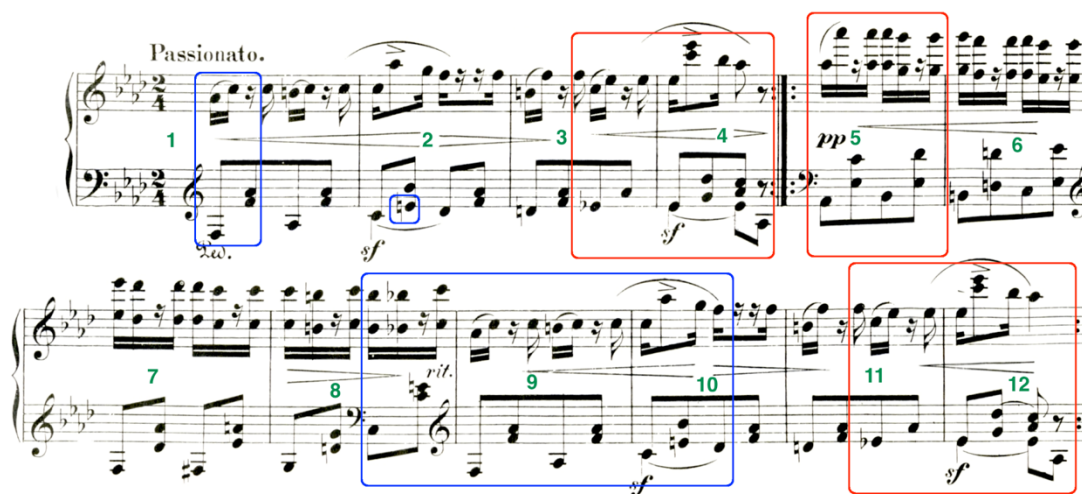
Es interesante constatar que esa visión de las relaciones tonales se vincula con el Barroco pero no con el estilo anterior al de Schumann, el Clasicismo: para compositores como Haydn, por ejemplo, era mucho más importante tener la misma nota tónica, es decir, alternar entre Do mayor y Do menor, que entre Do mayor y La menor, su relativo.³⁰⁹ Que el romántico Schumann y el barroco Bach, separados por el Clasicismo, tengan este aspecto en común no debe sorprendernos demasiado, la dialéctica de los opuestos es algo que aparece en el arte a un nivel más general:

³⁰⁸ ROSEN, Charles: *Formas de Sonata*. Trad. Luis Romano Haces, Cornellà de Llobregat, Idea Books, 2004, p. 324.

³⁰⁹ *Ibidem*. Joseph Haydn (1732-1809), compositor austríaco, fue una de las figuras más relevantes en el desarrollo del estilo clásico en música, que tuvo lugar en el siglo XVIII.

Todas las Poéticas, todavía, no son más que variaciones de una alternancia regida por la eterna dialéctica de los opuestos. Y los opuestos son, aquí, dos términos ideales nunca integralmente realizados, expresados, según el enfoque, por pares antitéticos: apolíneo-dionisiaco, objetivo-subjetivo, forma-materia, centripeto-centrifugo, clásico-romántico. La historia del arte discurre alternadamente entre esos dos polos, aproximándose de ellos ahora más, ahora menos. [...]. Así, al romanticismo rapsódico del mundo mediterráneo le sigue el clasicismo dórico; al romanticismo helenista, el clasicismo bizantino. El mundo clásico romano desemboca en la pasión romántica del cristianismo, congelada posteriormente en el formalismo clásico del catolicismo medieval. La tensión romántica del gótico se ablanda en el clásico renacimiento. Romántico es el dinamismo barroco; clásico, la edad racionalista del iluminismo: romántico, por definición, el siglo XIX; clásica, la evasión del siglo XX para la tecnología y el dominio de la razón sobre el sentimiento. Y ya nos parece romántica la lucha entre el hombre y la máquina, que acompaña la desesperada búsqueda de la trascendencia perdida.³¹⁰

En la pieza llamada ‘Aveu’, del *Carnaval* op. 9, se puede ver cómo Schumann difumina las barreras entre las tonalidades de Fa menor y La bemol mayor.



Ejemplo 6: *Carnaval*, ‘Aveu’

La obra empieza en Fa menor; las primeras notas, en azul, son justamente las del acorde de Fa menor. En el compás 2, el becuadro también en azul confirma que

³¹⁰ MAGNANI, Sergio: *Expressão e Comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte, UFMG, 1989, p. 17. La traducción es mía.

seguimos en esta tonalidad.³¹¹ Pero Schumann se desvía a La bemol mayor, y la frase termina en ésa tonalidad (marcado en rojo). Lo que sigue, en la segunda parte, continúa en La bemol mayor (rojo, compás 5), pero al poco rato tenemos varias notas que indican que estamos otra vez en Fa menor (en azul, compases 8, 9 y 10). Sin embargo, otra vez entramos en La bemol mayor, y así termina la pieza (rojo, dos últimos compases).

El código de colores utilizado refleja la alternancia entre Fa menor y La bemol mayor:

<u>Primera parte:</u>	<u>Segunda parte:</u>
Azul / Rojo	Rojo / Azul / Rojo
Fa / La b	La b / Fa / La b

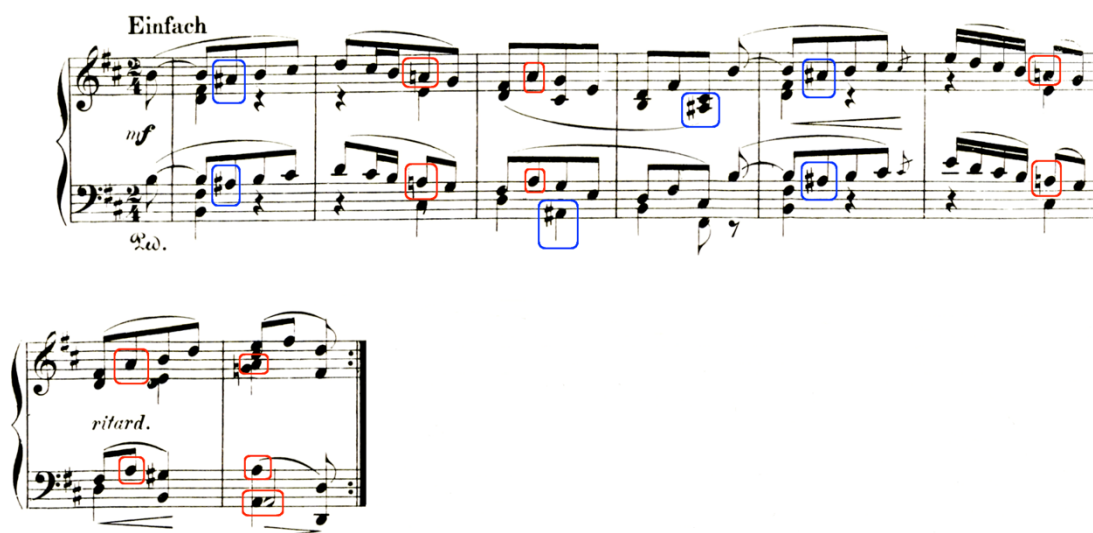
Desde el punto de vista puramente analítico, es difícil tratar de demostrar que ‘Aveu’ está en Fa menor o en La bemol mayor. Es cierto que termina en La bemol mayor, pero eso no es suficiente para contrarrestar la presencia evidente de Fa menor, incluyendo el comienzo. Eso no parece molestar a Schumann; más que inclinarse hacia un punto de vista u otro, le interesa justamente difuminar los límites entre ellos.³¹² Textura, ritmo, y melodía sencillos, todos se unen a un sentido de tonalidad inescrutable: no estamos en mayor, ni en menor, sino en ambos. Es significativo que piezas como ‘Aveu’ sean cortas, ya que en Jean Paul tales momentos de conciliación de opuestos no pueden ser más que fugaces.³¹³

³¹¹ Aquí el becuadro no es agente de cambio de tonalidad, sino que es parte de la tonalidad de Fa menor.

³¹² Otro caso muy interesante lo encontramos en el primer número del ciclo de canciones *Dichterliebe*, el op. 48. Todo parece indicar que está en Fa sostenido menor, y la presencia constante de la dominante de esta tonalidad así lo sugiere. El problema es que el acorde de Fa sostenido menor, lo que confirmaría de que esta es la tonalidad, no aparece ni una vez en toda la pieza. Sin embargo, lo que sí aparece son tanto la dominante como la tónica del relativo de Fa sostenido menor: La mayor. El caso es aún más intrigante que en *Aveu*, que por lo menos termina dos de sus tres frases en La bemol mayor. En el lied que abre el Op. 48, *Im wunderschönen Monat Mai*, no tenemos ni eso: la pieza termina en el aire, sin resolución alguna, sobre un acorde de dominante de Fa sostenido menor, cuya tónica nunca apareció.

³¹³ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 116.

Otro ejemplo de cómo Schumann combina en una pieza corta dos tonalidades lo encontramos en su op. 6, las *Davidsbündlertänze*. Esta obra es un ciclo de 18 piezas, divididas en dos cuadernos, nueve en cada uno. La segunda pieza del segundo libro empieza oscilando constantemente entre Si menor y Re mayor:



Ejemplo 7: *Davidsbündlertänze*, Libro II, n° 2

Para que una pieza esté en Si menor, necesita una nota en específico: el La sostenido. Por otro lado, la tonalidad de Re mayor no tiene La sostenido, sino simplemente un La (se dice La natural, en contraposición a La sostenido y La bemol).

Claramente podemos ver en el ejemplo la alternancia entre ambos: La sostenido en azul, La natural en rojo. El fragmento empieza en Si menor, pasa a Re mayor en el siguiente compás, vuelve a Si menor por tres compases, para terminar en Re mayor en los últimos tres compases. Igualmente, que en ‘Aveu’, el fragmento empieza en una tonalidad menor y termina en una mayor. Eso no es tan raro, es habitual que un fragmento empiece en una tonalidad, se quede en ella durante unos compases, y termine en otra. Lo que es inusual aquí es que durante el trayecto se esté pasando constantemente de una a otra, en un delicado equilibrio entre tradición y anarquía.

Otro ejemplo interesante es el de ‘Aufschwung’, la segunda pieza del ciclo *Phantasiestücke* op. 12:

Ejemplo 8: *Phantasiestücke*, ‘Aufschwung’

Lo que pasa aquí es que Schumann empieza insinuando la tonalidad de Si bemol menor (en verde), pero en seguida la música gira hacia Fa menor, con un acorde típico de esa tonalidad (en azul). Un acorde de Fa menor sería suficiente para confirmar esa tonalidad y ese acorde aparece, pero rápidamente y no de manera contundente,³¹⁴ y para cuando eso sucede ya estamos de camino a otra tonalidad, La bemol mayor, tonalidad en la cual termina la primera frase (rojo), ahora sí de manera inequívoca. Éstos ocho compases iniciales se repiten, con la misma alternancia obviamente. Una vez más, la anarquía con la tonalidad es contrarrestada con una estructura tradicional de 16 compases, 8 para cada frase, marcadas A y B.

Por último, quiero presentar un ejemplo algo más largo de esa técnica de despistar al oyente respecto a la tonalidad de un fragmento. Es el comienzo del último movimiento de la Sonata op. 11:

³¹⁴ Está invertido; ver nota en la página siguiente.

FINALE.
Allegro un poco maestoso.

Ejemplo 9: *Grande Sonate* op. 11, Finale

Para poder establecer una tonalidad de manera inequívoca, el compositor que maneja con el sistema tonal va a necesitar dos acordes, el de dominante y el de tónica. Además, para que el efecto sea convincente al máximo, estos acordes estarán en posición fundamental.³¹⁵ En la partitura están señalados un total de 6 parejas de acordes, y cada pareja está formada por un primer acorde de dominante y el segundo de tónica. Lo que es notable es observar hacia qué tonalidad se dirige Schumann con cada pareja:

Pareja A - Fa sostenido menor

Pareja B - La mayor

Pareja C - Si menor

Pareja D - Mi mayor

Pareja E - Fa sostenido menor

³¹⁵ Los acordes pueden estar en posición fundamental o invertidos, dependiendo de la nota más grave. Para mi propósito aquí basta con saber que un acorde en posición fundamental tiene más fuerza, más claridad tonal, que cualquiera de sus inversiones.

Pareja F - La mayor

Pareja G - Si menor

Pareja H - Mi mayor

Pareja I - La mayor

Pareja J - Re mayor

Pareja K - Si menor

Pareja L - Mi mayor

Pareja M - Do sostenido menor

Pareja N- Si menor

Pareja O - La mayor

He subrayado las parejas en las cuales los dos acordes están en posición fundamental. Las demás parejas tienen siempre el acorde de tónica en posición fundamental, pero no así el de dominante, lo que hace que no tengan un carácter tan decisivo como las parejas con los dos acordes en fundamental. Sin embargo, podemos decir que el pasaje está fundamentalmente construido en base a este juego entre dominante y tónica, de modo que los distintos ‘mundos’ tonales se entremezclan, como en una novela de Jean Paul.

8.4 ‘Zweite Welt’

Ya vimos cómo, a menudo, Jean Paul transporta sus personajes más allá de la realidad, haciéndoles vislumbrar un ‘segundo mundo’, idealizado y perfecto. La supresión de las barreras existentes entre realidad y fantasía, algo deseado con frecuencia por los personajes de Jean Paul, se puede reflejar en música borrando la percepción de la tonalidad, como vimos hace poco. Pero Schumann también utiliza otro recurso, uno más directo y evidente que un juego entre tonalidades. Al fin y al cabo, es fácil comprobar en la partitura el manejo con las tonalidades, ya que escucharlo no siempre es tan sencillo. El mencionado recurso consiste en componer pasajes que son una mirada musical a los ‘segundos mundos’ de Jean Paul; dicho someramente, Schumann va a lograr eso con un cambio de *ambiente* musical, es decir, cambiando parámetros musicales tales como el ritmo, la textura, o las dinámicas, por ejemplo.

En el caso del juego de las tonalidades que acabamos de ver, puede suceder que la experiencia auditiva no se corresponda con la teoría, y la supresión de los límites entre una tonalidad y otra se refleje más en el papel que en el oído. Ahora pasará un poco lo contrario: mostraré en la partitura los elementos que hacen que un pasaje se considere una mirada a la ‘zweite Welt’, pero la escucha de dichos ejemplos, en su contexto, sería eficaz de por sí. Sin duda aquí los sonidos valen más que mil palabras.

El primer ejemplo proviene del op 26, *Faschingsschwank aus Wien*. Es una obra con cuatro movimientos; y el tercero de ellos se titula ‘Scherzino’.³¹⁶



Ejemplo 10: *Faschingsschwank aus Wien*, nº 3 (‘Scherzino’)

Señalados en azul, vemos el tipo de discurso que domina todo el movimiento: una música que puede evocar saltos, juegos, diversión. El pasaje que se desmarca de todo lo demás es el señalado en rojo: se trata de una digresión, característica de Schumann aludida anteriormente.

Hay varios elementos que distinguen ese pasaje del resto. Primero, está el ritmo. Podemos ver que en cada uno de los seis compases tenemos solamente un acorde por compás. Eso sólo ocurre en este fragmento y el resultado es una música mucho más lenta que lo que ocurre antes y después; la propulsión rítmica de todo el movimiento se detiene por unos instantes. Otro aspecto es el de la tonalidad. La

³¹⁶ *Scherzo* es una palabra italiana que significa juego. En música es utilizado para designar movimientos rápidos y que casi siempre, como en el que nos ocupa, tienen un carácter juguetón.

profusión de becuadros y sostenidos aquí hace que vayamos a una tonalidad lejana a la principal. Como hemos visto ya en otros casos, ese cambio tampoco dura; enseguida estamos de vuelta. Finalmente, también hay que considerar la dinámica. Este término es usado en música para designar el volumen del sonido. Vemos como en el primer compás del fragmento digresivo tenemos la indicación *pp*. Es la abreviatura de *pianissimo*, indicando que hay que tocar muy bajito, casi como un susurro. Es decir: a través de los cambios en el ritmo, la tonalidad y la dinámica, Schumann traslada el oyente a un segundo mundo, un estado contemplativo, de ensueño. Estos pasajes breves (siempre lo son en Jean Paul), presentes en todos los ejemplos de esta categoría, son momentos que parecen prefigurar el paraíso.³¹⁷

En la novela favorita de Schumann, *Flegeljahre*, podemos encontrar un ejemplo de cómo Jean Paul utiliza la misma estrategia. El penúltimo capítulo se concentra en un baile de máscaras. Walt entra en el salón lleno de figuras enmascaradas, con todo el alboroto que ello conlleva, pero la agitación es interrumpida por la visión fugaz de Wina, su amada. Los dos se saludan, y el baile continúa solamente para ser interrumpido otra vez, ahora por un intercambio más largo entre los dos. Jean Paul insinúa así que hay algo más allá del baile, algo que está ocurriendo *en* el baile pero que a la vez no hace parte de él. El pasaje de Schumann coincide con ese aspecto de Jean Paul; insinúa la tonalidad de La mayor en su digresión, tonalidad que no tiene ningún vínculo con el entorno inmediato, pero la verdad es que mucho antes, en el mismo movimiento, sí hubo un pasaje algo largo en esa tonalidad. Eso no quita la extrañeza del pasaje, pero tampoco sería correcto atribuirlo a la extravagancia o capricho del autor. Como en Jean Paul, no siempre los lazos entre digresión y texto principal son evidentes, pero existen.

También en ‘Arlequín’, una de las piezas del *Carnaval* op. 9, podemos ver otro ejemplo. Acrobáticos saltos para la mano derecha (en azul en la partitura; cada línea señala un salto, la longitud de la línea da una idea de la distancia a recorrer en el teclado) y contrastes de dinámicas (en rojo), así como la indicación *Vivo*, resultan en un retrato de esta figura de la *Commedia dell’Arte* como alguien lleno de

³¹⁷ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 89.

vitalidad, agilidad y astucia:



Ejemplo 11: *Carnaval*, 'Arlequin'

Schumann podría perfectamente seguir toda la pieza con este carácter, pero en un determinado momento ocurre algo que destaca. Sólo ocurre una vez, y es muy breve:



Ejemplo 12: *Carnaval*, 'Arlequin'

Después de un salto enorme, tenemos algunas notas con la indicación *sf*, que indica bastante volumen (azul). De pronto el pianista tiene que bajar mucho de volumen, con un *pp* en la partitura. Y, por primera y única vez en la pieza, hay la indicación *ritard.*, abreviatura para *ritardando*, literalmente, retardando la velocidad (ambos en verde). Además, también tenemos los ya habituales accidentes, marcados en rojo, resultando en acordes que tampoco tienen ni tendrán paralelo en el número. Aunque complicado de explicar aquí, lo cierto es que estos acordes resultan revolucionarios en el contexto de la pieza, ya que en todo lo demás Schumann utiliza estructuralmente apenas dos acordes, el de tónica y de dominante, que para nada dejan entrever la sofisticación armónica que vemos aquí. Es como si Schumann quisiera primero reflejar la poca profundidad del personaje a través de la sencillez armónica, para después insinuar que el personaje puede ir más allá de su estereotipo. Algo ha ocurrido con Arlequin, por un breve instante algo más que acrobacias han ocupado su mente. Por lo visto su mundo de saltos y astucia no es

el único, y este momento claramente diferenciado del resto lo demuestra. Aunque por un breve instante, ¿habrá vislumbrado un ‘zweite Welt’ junto a Colombina?

La pieza que sigue a ‘Arlequin’ en el ciclo de Schumann es ‘Valse noble’:



Ejemplo 13: *Carnaval*, ‘Valse noble’

Desde el punto de vista rítmico, el vals empieza de manera tradicional, la mano izquierda se encarga de ello. Los vales están siempre en tres tiempos, es su métrica característica. Por eso tenemos, marcado en verde, ese número 3 al principio de la partitura. Pero eso no es suficiente; aunque todos los vales estén en tres tiempos, no todas las obras en tres tiempos son vales. El título lo deja claro, pero aun así hay muchas maneras de manipular un vals de modo que no lo parezca tanto. No es el caso aquí, he marcado en rojo y azul por qué podemos decir que este vals es tradicional rítmicamente. Vemos como en cada compás se repite el mismo patrón en la mano izquierda: un acorde en el primer tiempo (rojo) y otros dos acordes en el segundo y tercer tiempos (azul). El hecho de que el primer tiempo esté separado de los demás (está más abajo), y que los otros dos tiempos estén en la misma altura es lo que nos va a dar el ritmo característico del vals cuando lo escuchemos. Pero en la segunda parte del vals todo cambia radicalmente:



Ejemplo 14: *Carnaval*, 'Valse noble'

En azul, tenemos el comienzo de la segunda sección. El característico ritmo de vals ha desaparecido, y ahora la mano izquierda suena como una delicada arpa. Otros aspectos que ya han aparecido en ejemplos anterior se repiten aquí. Si al principio de la obra teníamos indicaciones como *f* y *sf*, ahora tenemos *p*. El *molto teneramente*³¹⁸ también es importante, añadiendo más delicadeza a un pasaje que también cuenta con la inestabilidad tonal como señal de identidad.

Conviene recordar que un pasaje así tendría otro significado si no fuera por el contexto. El hecho de estar enmarcado por el vals inicial, que vuelve justo después, es lo que nos permite interpretar este pasaje como una ensoñación que encuentra reflejo en Jean Paul. Reiman vincula algo del carácter de este pasaje con uno similar en *Titan*, en el cual Albano, en una conversación con Liane, es sorprendido por una casi-declaración de amor por él. La emoción de Albano es demasiado intensa: la declaración de Liane supera con creces sus mejores expectativas, y él decide marcharse.³¹⁹ El lenguaje utilizado en la novela entonces muestra al Jean Paul más florido, llegando a rozar la parodia: los personajes tiemblan, susurran, lloran; están tan emocionados que apenas pueden hablar.³²⁰

³¹⁸ Del italiano, *con mucha ternura*.

³¹⁹ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 89.

³²⁰ *Ibidem*.

De manera similar, la parte central del ‘Valse noble’ tiene una cualidad repetitiva, delicada y cálida, que sugiere un momento de intensidad emocional que no puede, como en momentos similares en Jean Paul, durar demasiado.³²¹

El op. 18, llamado *Arabeske*, también presenta un pasaje que encaja en la presente categoría.

Ejemplo 15: *Arabeske*

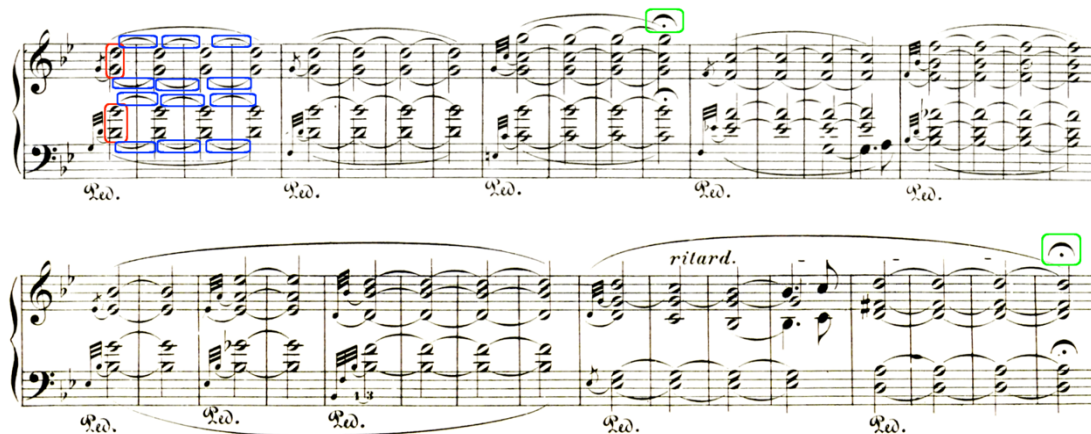
El fragmento en cuestión aparece delimitado por las líneas rojas. A estas alturas, ya no hace falta señalar algunos indicativos de que estamos en el ‘segundo mundo’. Los múltiples accidentes indican que la tonalidad es inestable y la palabra *ritard.* aparece nada menos que siete veces en quince compases. Una vez más, nos hemos escapado del entorno inmediato. El pasaje anterior, marcado en verde, es completamente distinto. Tiene un ritmo constante y regular, y lleva la indicación

³²¹ *Ibidem.*

para tocar *fortissimo* (*ff*). El pasaje posterior trae de vuelta la melodía principal del *Arabeske*, con la indicación Tempo I.³²²

Como es habitual en las digresiones de Jean Paul, puede parecer que nos hemos desviado totalmente del texto, pero siempre hay algo de conexión. Por eso tenemos los elementos mostrados en azul, en los cuáles se aprecia la conexión temática y rítmica entre la ‘zweite Welt’ y el tema principal de la obra. En todos ellos vemos cuatro notas sucesivas. Después de la primera nota, hay una segunda siempre impresa en tipo más pequeño; la tercera siempre lleva un punto al lado, y la última es en todos los casos lo que se llama una semicorchea (tiene siempre como una doble barra unida a la nota). Ese tipo de conexión oculta, ya abordada antes (ej. 4, pág. 162), también tiene origen en Jean Paul y su concepto de ‘Witz’, y será tratado en detalle más adelante.

El siguiente ejemplo proviene de la *Humoreske* op. 20, y lo estático y contemplativo del pasaje es bastante notorio al mirar la partitura:



Ejemplo 16: *Humoreske*

Puede parecer a primera vista que hay un acorde que tocar en cada compás, pero no es así. En música, cuando una nota está unida a otra que está exactamente en la misma altura, la segunda nota no se toca, sino que prolonga la primera. Esa

³²² Tempo I, abreviatura para *Tempo primo*, significa primer tiempo en italiano. Como el pasaje evocador de la ‘zweite Welt’ se toca más lento que el resto, Schumann indica así que hay que volver a la velocidad que había antes.

unión se representa a través de una ligadura. Consideremos los cuatro primeros compases: señaladas en rojo tenemos las cuatro notas del primer acorde. Éstas cuatro notas se repiten exactamente en los tres compases siguientes. Las pequeñas ligaduras en azul son las ligaduras que he comentado. De no haberlas, el mismo acorde sería tocado cuatro veces, pero con las ligaduras eso no sucede, y solo se tocarán las notas la primera vez, manteniendo el sonido mientras indiquen las ligaduras. Como cada acorde dura dos tiempos en este caso, la duración total será de ocho tiempos. En todo el pasaje vuelve a ocurrir lo mismo, con otros acordes.³²³ Por si eso fuera poco, los llamados calderones (en verde) frenan de manera indeterminada el discurso.³²⁴ De modo que el fragmento resulta mucho más lento de lo que parece (y una vez más, el *ritard* en los últimos compases demora más aún el proceso), y supone una parada contemplativa respecto a lo que ocurre antes y después. Pongo a continuación lo que ocurre antes (ej. 17) y después (ej. 18), y el contraste visual con el ‘segundo mundo’ hablará por sí mismo:



Ejemplo 17: *Humoreske*

³²³ También existe otro tipo de ligadura en música, como las que abarcan los cuatro primeros compases en el ejemplo, pero cumplen una función muy distinta que la que nos ocupa.

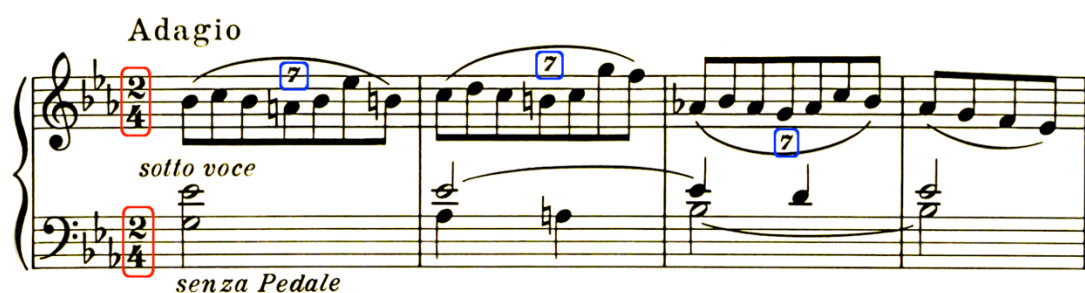
³²⁴ Los calderones tienen más de una función, pero la principal es la que cumplen aquí: colocados encima de una nota o acorde, prolongan la duración del mismo. Pero no se puede precisar hasta qué punto lo prolonga, así que la duración extra otorgada por el calderón va a quedar en manos del intérprete.



Ejemplo 18: *Humoreske*

Para terminar, quiero volver a uno de los números de *Carnaval*, el que se titula ‘Eusebius’. Esta pieza lleva el ‘zweite Welt’ a otra dimensión, además de vincularse con otro aspecto de Jean Paul, los ‘Streckverse’ o ‘Polymeter’. Veamos primero este nuevo aspecto.

Al principio de *Flegeljahre*, descubrimos que Walt, uno de los protagonistas, ha inventado un nuevo género poético, al que llama ‘Streckvers’ o ‘Polymeter’. Consiste en un poema corto, de métrica libre, y sin rima. En esencia, el supuesto género sirve a Jean Paul para hacer gala de su talento natural para los aforismos, y utilizar su rico vocabulario.³²⁵ Schumann realiza así su versión de un ‘Streckvers’ en ‘Eusebius’:



Ejemplo 19: *Carnaval*, ‘Eusebius’

Señalado en rojo, los números 2 y 4. Eso indica dos cosas: que hay dos tiempos en cada compás, y cuantas notas cabrán en cada uno. Ahí es dónde ‘Eusebius’ (recordemos que ‘Eusebius’ es la versión schumanniana de Walt, el

³²⁵ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 90.

hermano poético de Vult en *Flegeljahre*) presenta su versión de una poesía con métrica libre.

En este tipo de compás, llamado dos por cuatro, pueden haber las siguientes posibilidades: una, 2, 4, 8, 16, 32, o 64 notas por compás.³²⁶ Éstas son las posibilidades regulares; es posible usar cualquier otra cantidad, pero ya no será regular y el compositor tendrá que indicar su uso en la partitura. Es lo que hace Schumann aquí, por eso tenemos, marcados en azul, el número 7 en los tres primeros compases. El cuarto compás es regular métricamente, al tener 4 notas.

En la sección central de la pieza surgen más grupos irregulares:

Ejemplo 20: *Carnaval*, 'Eusebius'

Ahora hay grupos de 5 y 3 notas, además de los grupos de 7, como señalado en azul. Hay grupos irregulares que no están marcados por el compositor, ya que éste supone que el músico entrenado los va a dar por sentado. Están puestos y

³²⁶ Ese cálculo dice respecto a notas sucesivas, no a notas tocadas al mismo tiempo. No hay límite teórico para apilar notas unas encima de otras, ya que esto no afecta al aspecto temporal de la música - se tocarían todas a la vez. Las limitaciones en este sentido son de orden práctico, dictados por la constitución de los instrumentos y del cuerpo humano.

señalados en azul por mí.

De los 32 compases que constituyen ‘Eusebius’, solamente cinco tienen una métrica regular, algo absolutamente raro en la música de la época, aunque absolutamente consistente con alguien enamorado de Jean Paul y sus ‘Streckverse’, como Schumann. Respecto a la ‘zweite Welt’, vemos en ‘Eusebius’ algunos aspectos que son comunes a este tipo de pasajes en Schumann: al inicio (ej. 19, p. 184), la indicación *Adagio* (lento), junto con el *sotto voce*³²⁷ (suave, a media voz) y los grupos irregulares, dan a la pieza el carácter soñador característico de estos momentos. En la segunda parte (ej. 20, p. 185) se añade el *molto teneramente*, con nuevos grupos irregulares, además de la indicación *Più lento* (más lento). Pero hay otros aspectos que contribuyen a que la obra sea ahora más soñadora aún.

Primero, están lo que se llama acordes arpegiados para la mano izquierda. El primer de ellos lleva un símbolo al lado (en rojo), una clase de culebra que indica que no hay que tocar las tres notas a la vez, sino rápidamente una en sucesión de otra, desde abajo hasta arriba. Aunque los demás acordes señalados no llevan el símbolo, se da por sentado que se hacen de la misma manera, de hecho, para una mano de tamaño normal es imposible tocar las notas de esos acordes a la vez. Cuando el tema del inicio aparece nuevamente (donde están los grupos irregulares de 7 notas), también viene acompañado por estos grandes acordes en la mano izquierda. Ahora cada acorde tiene cuatro notas y son más extensos todavía. Son tan grandes que no hace falta símbolo alguno para indicar que hay que tocar sus notas de manera sucesiva; tengas la mano que tengas no es posible tocar todas a la vez. Estos acordes arpegiados suenan como un arpa, algo muy indicado para el carácter de la obra. Segundo, el cromatismo descendente³²⁸ tanto de la melodía como del acompañamiento (las notas cromáticas están en verde) confieren un aire triste, melancólico al fragmento.

³²⁷ Del italiano, *sotto* (por debajo) y *voce* (voz).

³²⁸ Explicar el cromatismo en detalle no aportaría mucho aquí. El hecho es que los pasajes cromáticos descendentes ya eran utilizados al menos desde el Barroco para reflejar la tristeza, el sufrimiento, la melancolía, y hasta la muerte.

He dicho que ‘Eusebius’ lleva la ‘zweite Welt’ a otra dimensión. En ejemplos anteriores, vimos cómo un pasaje se destacaba del resto dentro de una misma pieza. ‘Arlequin’ y ‘Valse noble’ ven interrumpidos su discurso por estos pasajes soñadores, pero, salvo eso, ambas piezas encajan en la cadena de valeses que conforman *Carnaval*. De los 21 números que tiene este ciclo, 14 están en compás de tres tiempos, como vimos algo inherente a los valeses. Los demás están en compás de 2 tiempos; estos números pueden entonces ser considerados digresiones del texto principal, capítulos en una extensa novela que aparentemente tratan de otros asuntos. Aunque ‘Eusebius’ no es la única pieza en dos tiempos, sus características hacen que sea distinto a los demás, convirtiéndole en el momento emocional más intenso, más íntimo de todo el ciclo. El contraste con la estructura de *Carnaval*, basada en una secuencia de valeses, es evidente. Tal pieza no encaja mucho en un ciclo de valeses si no tenemos en cuenta las consideraciones literarias involucradas. Sin embargo, si pensamos en los pasajes de Jean Paul en los cuales el personaje escapa de su realidad para refugiarse en un mundo idealizado, todo tiene sentido. ‘Eusebius’ hace parte del largo vals que es *Carnaval*, pero no está en él en espíritu, necesita escapar: la intensidad emocional del personaje no tiene cabida en un contexto social convencional, algo frecuente también en Jean Paul.³²⁹

8.5 Comentarios de autor

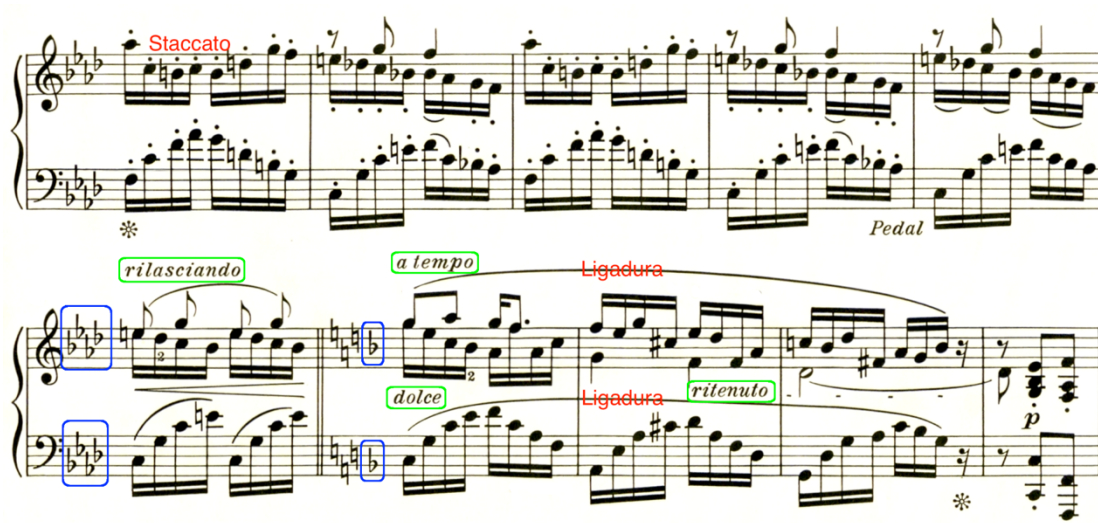
Los llamados comentarios de autor son pasajes en los cuales Jean Paul y Schumann hacen algo interesante: desde su posición privilegiada de creadores, toman distancia y reflexionan sobre lo que ha ocurrido en su propia obra, como se fuesen lectores oyentes que hacen comentarios respecto a lo que acaban de leer/escuchar. En Schumann, esa estrategia aparece de dos formas musicales muy distintas. Las he llamado ‘Reflexión’ y ‘Distanciamiento’, ya que, aunque ambas tienen el mismo objetivo, en la música analizada sus características son muy distintas. Voy a exponer primero aquellos pasajes más reflexivos.

³²⁹ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 90.

8.5.1 Reflexión

Los comentarios reflexivos comparten algo en común, pues Schumann los expresa en música dilatando el tiempo, a través de una música lenta, o al menos notablemente más lenta que la que viene sonando, como si de una pausa para pensar durante la lectura se tratara.

El primer ejemplo es del *Carnaval*, y el número es ‘Pantolon et Colombine’:



Ejemplo 21: *Carnaval*, ‘Pantolon et Colombine’

Los últimos cuatro compases son los que nos interesan. Marcados todos en verde, encontramos varios términos que son significativos. Vemos cómo justo antes del fragmento reflexivo aparece la palabra *rilasciando*,³³⁰ indicando ya un cambio en el discurso. A continuación, tenemos un *a tempo*, indicando que hay que volver a la velocidad anterior, pero está acompañada de un *dolce*,³³¹ lo que confiere ternura al fragmento. El *ritenuto* del siguiente compás hace que todo sea más lento a partir de allí hasta el final. Todo eso va acompañado de dos aspectos muy importantes: cambio de tonalidad y cambio de articulación.

³³⁰ La palabra italiana *rilasciando* tiene varias traducciones, entre ellas *liberando*, *soltando* y *derritiendo*.

³³¹ Del italiano, literalmente *dulce*.

Señalado en azul, el cambio de tonalidad: pasamos de tener cuatro bemoles a tener uno solo. Parece un cambio muy grande, pero en realidad lo que ocurre es que simplemente se pasa de Fa menor a Fa mayor. En términos de distancia tonal no es una gran diferencia, pero en carácter sí, ya que convierte una música con tintes más dramáticos en una mucho más alegre.

Ese cambio se ve reforzado por otro en la articulación. La articulación en música se refiere a cómo tocar las notas. Por ejemplo: se puede tocar de manera que las notas estén unidas, es decir, la primera nota deja de sonar sólo cuando empieza la segunda, la segunda cuando empieza la tercera, y así sucesivamente. El término para tocar así es *legato*, ligado. O, al contrario, se puede tocar cada nota muy suelta, muy corta, como si el teclado quemara los dedos; sería *staccato*, destacado, lo que en música llamamos picado. Esos dos extremos de la articulación los utiliza Schumann en la pieza, y están marcados en rojo. En los cuatro primeros compases hay muchos puntos en las notas, prácticamente cada una tiene uno. Así se indican las notas a ser tocadas *staccato* (destacado), que van a resultar muy cortitas, separadas unas de otras. Ya en los últimos compases, tenemos lo que se llaman ligaduras, indicando aquí que hay que tocar ligado. Todos esos elementos contribuyen a que el pasaje final tenga ese carácter reflexivo a que me he referido, como si el autor estuviera reflexionando sobre lo sucedido. Con frecuencia, el personaje ‘Jean Paul’ hace lo mismo, cualquier momento de la narrativa.³³²

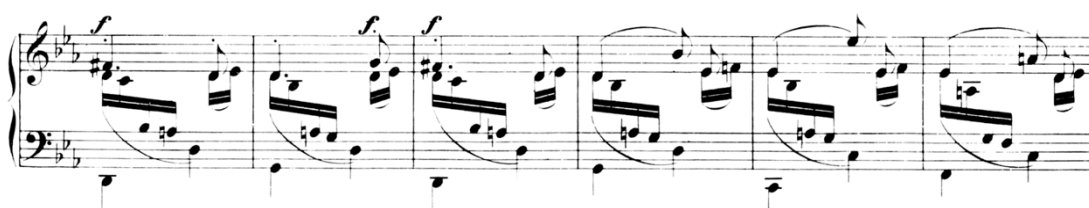
En el siguiente ejemplo el contraste entre la obra y a la reflexión final es realmente notable. Se trata de la séptima pieza - la penúltima - del ciclo *Kreisleriana* op. 16. La obra empieza con un flujo continuo de semicorcheas. Las he marcado en rojo, son todas las notas unidas por una clase de barra doble. Un torrente continuo de notas, que al tocarse muy rápido tienen un efecto arrollador.

³³² REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 111.



Ejemplo 22: *Kreisleriana*, n° 7

Lo que sigue es lo siguiente:



Ejemplo 23: *Kreisleriana*, n° 7

Como se puede observar, el flujo de semicorcheas sigue constante. Además de las dos secciones anteriores hay una tercera, en la cual el torrente de semicorcheas empieza en la mano izquierda, antes de trasladarse a la derecha:



Ejemplo 24: *Kreisleriana*, n° 7

Y así todo el tiempo, el ímpetu inicial parece no cesar. No hay respiro durante toda la pieza, hasta que llegamos a la última sección y súbitamente todo cambia:

Ejemplo 25: *Kreisleriana*, n° 7

La indicación en alemán *Etwas langsamer* significa *algo más lento*, y marca la sección final, reflexiva. La dinámica también cambia, y en lugar de los dos *sf* de antes ahora hay un *p*. Y claramente el flujo de semicorcheas de los compases anteriores, constante desde el principio, se interrumpe. Ahora hay negras (en azul) en cada compás, una nota que dura exactamente cuatro veces más que una semicorchea. Por eso donde antes cabían ocho semicorcheas ahora sólo caben dos negras. Además, Schumann otra vez pone cuatro veces el *ritard.*, ya sabemos lo que supone eso. El frenesí arrollador ha dado lugar a la meditación. Cabe destacar que Schumann podría haber terminado perfectamente la pieza justo antes del *Etwas langsamer*; la última sección no es necesaria formalmente.

Aunque el ciclo alude a Kreisler, uno de los personajes de E. T. A. Hoffmann, la presencia de Jean Paul es notable aquí. Según Reiman, esta misteriosa coda,³³³

³³³ Italiano para cola. Designa siempre la última sección de una pieza musical.

como las digresiones de Jean Paul, es digresiva en superficie, pero está estrechamente vinculada al movimiento en un nivel más profundo. Como el “Komischer Anhang zum *Titan*” (un complemento, publicado aparte, con las digresiones concebidas para *Titan*), este final de la pieza es un repositorio para las necesidades digresivas de Schumann. Jean Paul reunió en su apéndice cómico los pasajes digresivos de *Titan*, y lo mismo hace Schumann aquí: reúne en la coda las digresiones que no tuvieron cabida en el texto principal, como terminación a la forma sonata.³³⁴ Reiman se refiere a que hasta la improvisada coda Schumann estaba haciendo un discurso tan organizado como la sonata clásica. Esta dicotomía entre estructura e improvisación tiene comparación con Jean Paul. Cuando Albano está iniciando su primera relación amorosa, al principio de *Titan*, intenta canalizar su pasión improvisando al piano. Reduciendo su digresión al mínimo, Jean Paul describe de la siguiente manera la salvaje fantasía de Albano, quien casi llega a destrozarse el instrumento: “In der Leidenschaft (sogar im bloßen Feuer des Kopfes) greift man weniger nach der Feder als nach der Saite; und nur in ihr gelingt das musikalische Phantasieren besser als das poetische.”³³⁵ Así, la narración de Jean Paul respecto a los impulsos de Albano es no tanto una digresión, sino una explicación.³³⁶ Solamente cuando se ha terminado de describir la escena tiene el lector la ocasión de escuchar el comentario del propio Jean Paul: “Und noch dazu, beglückter Albano! Du weißt, wer dich hört. - Die Morgenluft der Hoffnung umflattert dich in Tönen - das wilde Jugendleben schreitet mit rüstigen Gliedern und lauten Schritten vor dir auf und ab...”³³⁷

De modo que los comentarios de Jean Paul enmarcan una descripción de una fantasía musical que es indisciplinada en carácter, pero relativamente formal en estructura. Como la coda de la séptima pieza de *Kreisleriana*, tales fragmentos

³³⁴ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 141.

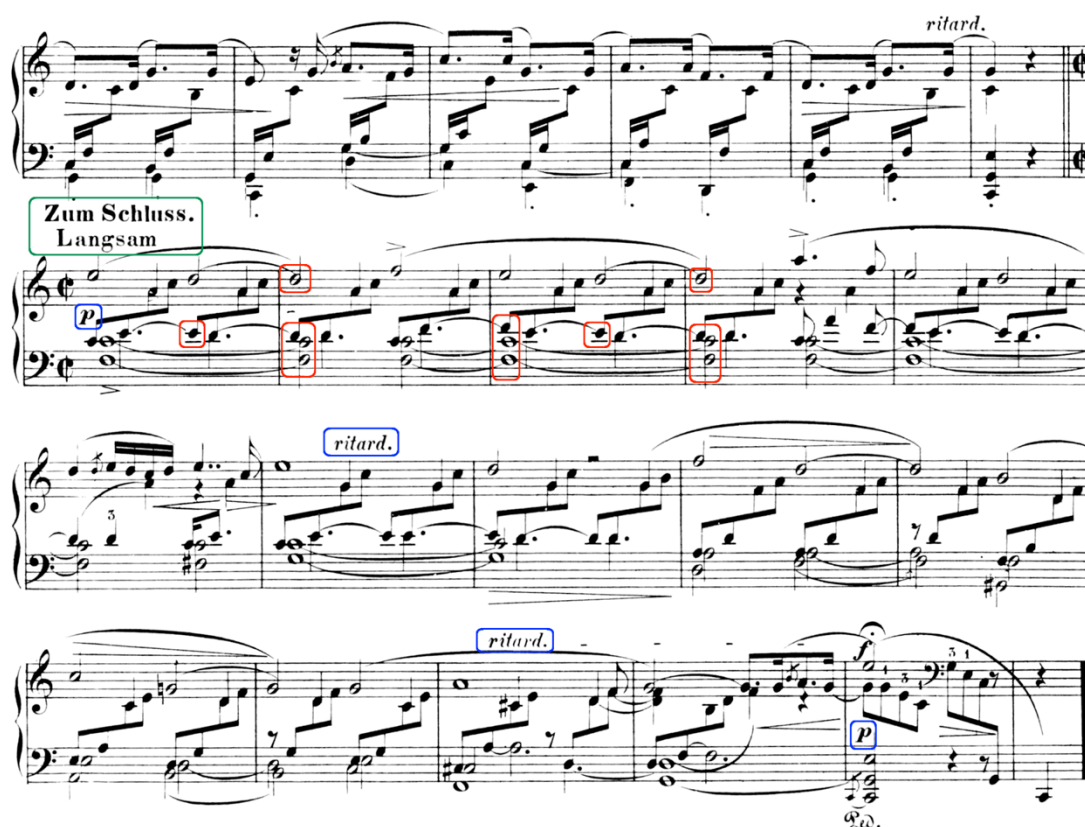
³³⁵ RICHTER, Jean Paul: *Werke*, vol. 3: *Titan*, p. 287 (citado y traducido por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 141: “In the throes of passion (even when it is merely one’s head that is on fire), one tends to reach for the keys instead of the pen; and only in this passion does musical fantasy succeed more than the poetic sort.”).

³³⁶ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 142.

³³⁷ RICHTER, Jean Paul: *Werke*, vol. 3: *Titan*, p. 288 (citado y traducido por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 142: “And now forward, fortunate Albano! You know who is listening. - The morning breeze of hope floats around you in the form of music-life, wild and youthful, strides back and forth before you with strong limbs and loud steps.”).

aportan reflexión, una mirada distante sobre un evento turbulento que, por otro lado, está tan bien organizado como la sonata clásica. Aunque haya sido Hoffmann la fuente evidente de inspiración para el ciclo, también es útil entenderlo desde otras perspectivas, incluyendo aquellas que dicen respecto al lado más clásico de Jean Paul.³³⁸

También en el *Arabeske* op. 18 hay un ejemplo reflexivo, una meditación final respecto a todo lo que ha sucedido:



Ejemplo 26: *Arabeske*

El término alemán *Zum Schluss* significa *para terminar*, y la indicación es para tocar *Langsam*, *lento*. Visualmente se puede apreciar la diferencia en la escritura con el pasaje anterior. Como ya sucedía con la *Humoreske* (ej. 16, p. 182), muchas de las notas que aparecen no se tocan en realidad, sino que son prolongaciones de la nota anterior. He marcado en rojo, sólo en los cuatro primeros

³³⁸ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 142.

compases, las notas que están escritas, pero no deben sonar: 13 en total solo en el principio. Ese fenómeno ocurre en todo el pasaje, haciendo que suene más lento de lo que parece, y junto con la indicación para tocar *piano*, más los *ritard.*, dan al pasaje final ese toque de serena reflexión respecto a lo que ha sucedido antes.

Los siguientes cuatro ejemplos son todos del opus 20, la *Humoreske*. Se trata de una de las más largas obras de Schumann, y sus 963 compases resultan, más o menos, media hora de música, dependiendo de la interpretación. Está compuesta por muchas secciones distintas, a veces con muy distintos caracteres, como si de cambios de humor se tratara, dando lugar a varios comentarios de autor. El primer ejemplo muestra cómo una vez más pasamos de tener una música viva y rápida a una mucho más serena:

The image displays four staves of musical notation from Schumann's *Humoreske*, Op. 20. The first staff (measures 231-235) shows a transition from a lively 2/4 rhythm to a slower 3/4 rhythm, marked with 'ritard.' and 'f'. The second staff (measures 236-240) features a 'Wie im Anfang' (like at the beginning) instruction and a 'p' marking. The third staff (measures 241-245) continues the 3/4 rhythm. The fourth staff (measures 246-250) shows a further slowing down with 'ritard.' and 'pp' markings, and a yellow box highlighting a specific melodic phrase.

Ejemplo 27: *Humoreske*

El ejemplo empieza con el final de una sección rápida, la cual empieza a tener su velocidad aminorada por dos *ritard* (rojo). En los compases 236, 237 y 238 (los compases están numerados en la partitura, siempre en el extremo izquierdo de la misma) vemos cómo la mano izquierda ya no tiene notas, todo se va relajando poco a poco para dar paso al *Wie im Anfang: como en el principio*. Esta lenta melodía es la misma del comienzo de la obra, pero después del largo fragmento rápido (que empezó en el compás 37) lo escuchamos de otra manera: el oyente gana distancia y reflexiona mientras el etéreo pasaje introductorio es escuchado otra vez.³³⁹

Otros cambios, ya familiares, también aparecen. Al *f* de la parte rápida sucede un *p* en la segunda, que termina incluso con *pp*. Y los accidentes también llaman la atención, ya que la parte lenta los tiene en abundancia mientras que la rápida apenas cuenta con ellos. Más adelante nos encontramos con otro cambio:

Ejemplo 28: *Humoreske*

El primer *ritard.*, junto con los calderones (los calderones sirven para alargar las notas) en el mismo compás, dan lugar a un fragmento en *Adagio*, indicativo de una velocidad lenta. Éste, a su vez, cuenta con dos *ritard.* y un calderón, además de muchos accidentes. Como en el ejemplo anterior, el pianista tiene que tocar de

³³⁹ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 181.

manera muy suave, como indica el *p* y el *pp*.

La indicación *Adagio* va a marcar la tercera ocurrencia, en el compás 640:

The image shows a musical score for a piece titled 'Humoreske'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 635 and ends at measure 638. The second system starts at measure 639 and ends at measure 640. The score is written for piano. In measure 639, there is a yellow box highlighting a specific chord. In measure 640, there is a green box with the word 'Adagio' and a red box with the word 'ritard.'. The score also includes dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo).

Ejemplo 29: *Humoreske*

Otra vez, al pasaje marcado con dos *f* le sigue el otro extremo, un *pp*. Curioso es el hecho de que Schumann indique *Adagio* dos veces, el segundo junto con un *ritard.* Lo que ocurre es que la palabra *Adagio* indica un tempo lento, pero no precisa cuán lento, así que aquí el segundo *Adagio* se toca más lento aún que el primero.

Aunque muy distinto - y muy lejano - del pasaje en el compás 239 (ej. 27, p. 194), ambos comparten una conexión que pasa desapercibida. Señalado en amarillo en los dos casos, hay un acorde que se llama Napolitano. Es un acorde con una sonoridad muy peculiar, y no está presente en las secciones anteriores a los dos pasajes contemplativos. Igual que con Jean Paul, para el que hace falta más de una lectura para descubrir las conexiones entre *Hauptwerk* y *Beiwerk*, también en Schumann es necesario escuchar atentamente varias veces las obras, para reubicar lo que parece raro. Y hay casos en que es la partitura impresa la que revela la conexión, tan oculta está a la audición. Una vez revelada, ya siempre se escucha el vínculo. Tal fenómeno, la similitud entre la variedad, encaja en el concepto de ‘Witz’, en una muestra de que las categorías aquí expuestas no son excluyentes.

Los últimos comentarios de Schumann aparecen en el compás 901, también marcada con un *Adagio*:

The musical score for Humoreske, measures 898-912, is presented in four systems. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 3/4. The score includes the following markings and features:

- Measure 898:** Starts with a *ritard.* marking. The right hand has a half note chord (Bb, F) and a half note (G). The left hand has a half note chord (Bb, F) and a half note (G). Dynamics: *mf*. A green circle marks a trill on the right hand.
- Measure 901:** Marked *Adagio* in a red box. The right hand has a half note chord (Bb, F) and a half note (G). The left hand has a half note chord (Bb, F) and a half note (G). Dynamics: *pp* and *p*. A green circle marks a trill on the right hand.
- Measure 903:** Marked *Im Tempo*. The right hand has a half note chord (Bb, F) and a half note (G). The left hand has a half note chord (Bb, F) and a half note (G). Dynamics: *mf* and *sf*. A green circle marks a trill on the right hand.
- Measure 908:** The right hand has a half note chord (Bb, F) and a half note (G). The left hand has a half note chord (Bb, F) and a half note (G). Dynamics: *sf* and *p*. A green circle marks a trill on the right hand. A *ritard.* marking is in a red box.
- Measure 912:** The right hand has a half note chord (Bb, F) and a half note (G). The left hand has a half note chord (Bb, F) and a half note (G). Dynamics: *pp* and *mf*. A green circle marks a trill on the right hand. A *ritard.* marking is in a red box.

Ejemplo 30: *Humoreske*

La sección termina en el compás 912, abajo en el ejemplo. Fragmento lento, *ritardandos*, dinámicas que incluyen *p* y *pp*, calderones (nada menos que ocho veces en 12 compases, una densidad inusualmente alta³⁴⁰), multitud de accidentes,

³⁴⁰ Están señalados en verde ocho calderones en la mano derecha. A cada uno de ellos corresponde otro en la izquierda, pero éstos no cuentan como si fueran otro calderón distinto. En piano, siempre que hay un calderón en una mano tiene que haberlo en la otra; en caso contrario las manos irían a tempos diferentes.

aquí están todos los elementos para calificar este pasaje como una digresión meditativa.

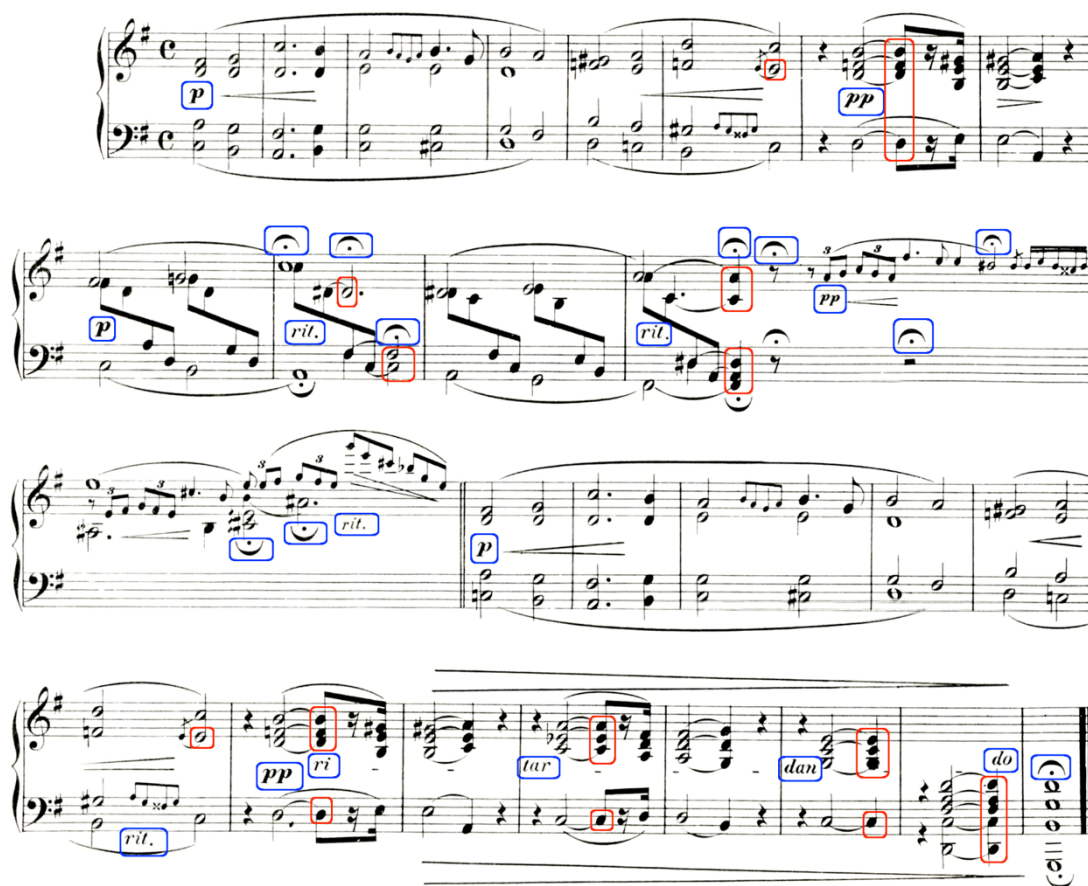
Para Reiman, estos aspectos de la *Humoreske* la vinculan con lo idilios de Jean Paul, ya que la experiencia de escucharla resulta más desconcertante que esclarecedora, algo que también sucede con Fixlein, protagonista del idilio que lleva su nombre: su trayectoria vital es tan opaca para él como previsible para los lectores.³⁴¹ Los idilios son solamente uno más de la letanía de sub-géneros cultivados por Jean Paul. Tales obras pueden aparecer tanto como un *Beiwerk* (una narrativa casi auto-suficiente con vínculos sutiles al texto principal) o como un episodio digresivo dentro de la novela. Para Jean Paul, los idilios no son tanto un interludio pastoral, sino una idiosincrática y auto-paródica mini-narrativa.³⁴² El primer y más importante ejemplo de este subgénero es *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal*, un apéndice para *Die unsichtbare Loge*. Existen otros trabajos idílicos de Jean Paul, tales como *Leben Fibels* and *Dr. Katzenbergers Badereise*, aunque hay que destacar especialmente, en pareja con *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal*, a *Leben des Quintus Fixlein*. La razón para ello es que tanto *Maria Wuz* como *Quintus Fixlein* tienen ciertas características que les distinguen de los demás: ambos están relacionados intertextualmente con las grandes novelas (en el caso de *Maria Wuz*, publicado junto a *Die unsichtbare Loge*), y además la edición que poseía Schumann de las obras de Jean Paul demuestra que el compositor conocía éstas dos obras en particular.³⁴³

Los siguientes ejemplos son reflexiones a una escala más amplia. El primero de ellos es del ciclo *Kinderszenen* op. 15, un ciclo de 13 piezas. La última de ellas se llama ‘El poeta habla’:

³⁴¹ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 181.

³⁴² *Ibid.*, p. 25.

³⁴³ *Ibid.*, p. 161.



Ejemplo 31: *Kinderszenen*, ‘Der Dichter spricht’

He marcado en azul todos los indicativos comunes a este tipo de pasaje. En rojo están señaladas las notas que en realidad no se deben tocar. Especialmente llamativo es cómo Schumann utiliza la palabra *ritardando* al final del todo y divide sus sílabas a lo largo de seis compases, para que el pianista no se olvide que cada vez tiene que tocar más y más lento. El poeta no tiene prisa y, con elocuencia, parece reflexionar sobre las 12 piezas anteriores y la impresión que le causó.

También cabe destacar el aspecto explícitamente literario de las *Kinderszenen*. Más adelante trataremos con las *Novelletten*, un ciclo cuyo título habla por sí mismo, y las dos obras estaban estrechamente vinculadas en un principio: la intención original de Schumann era publicarlas juntas, y las *Kinderszenen* se iban a llamar *Kindergeschichten* (Cuentos infantiles), de modo que había un elemento literario que las unía con las *Novelletten*.³⁴⁴

³⁴⁴ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 162.

Otra obra que encaja como una reflexión en un contexto más amplio es la cuarta pieza del ciclo *Kreisleriana* op. 16:



Ejemplo 32: *Kreisleriana*, n° 4

La indicación es para tocar *Sehr langsam*: muy lento. Nada más empezar, en el tercer compás, Schumann ya pone un *ritard.*, y el *p* al comienzo es habitual en las reflexiones, como hemos visto. A lo largo del número Schumann va a indicar para tocar *p* tres veces, para tocar *pp* otras tres, y la indicación *ritard.* aparecerá siete veces. La pieza sólo tiene 27 compases, pero al ser muy lenta dura lo suficiente para no desequilibrar en relación a los otros números, que tienen bastante más compases.

La cuarta, junto con la sexta, es una de las únicas piezas lentas de las ocho que componen la *Kreisleriana*; las demás o bien son rápidas o bien alternan entre pasajes lentos y rápidos. Este es el delicado comienzo del número 6, con sus *pianissimo* (*pp*) y el mismo *Sehr langsam* del ejemplo anterior:



Ejemplo 33: *Kreisleriana*, n° 6

Siendo los únicos números con indicación *muy lento*, siendo además delicados y contemplativos; podemos decir que dentro del ciclo funcionan como meditaciones, comentarios que permiten delinear la estructura y aportar distancia emocional.³⁴⁵

El último ejemplo es del op. 21, las *Novelletten*. Este ciclo, el más extenso de Schumann, va a servir de punto de partida para toda una red de conexiones entre Schumann, la literatura y, obviamente, su amado Jean Paul. Debido a sus dimensiones - el más largo de tantos cuantos hemos visto hasta ahora -, la partitura se encuentra en la siguiente página.

³⁴⁵ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 181.

Einfach und gesangvoll. (♩ = 96.) Fortsetzung.

Adagio.

Tempo wie im vorigen Stück.

Adagio.

Ejemplo 34: *Novelletten*, n° 8

El ejemplo es un fragmento de la octava pieza del ciclo, la última. Tiene todos los elementos que ya hemos visto en este capítulo: indicación para tocar *piano* o *pianissimo*, varios *ritard.*, dos indicaciones *Adagio*, multitud de notas que están en el papel pero que no se tocan sino son prolongaciones de notas anteriores (todas ellas en azul). Todo ello, junto con melodías y armonías tristes, nostálgicas, dan al pasaje ese carácter de despedida reflexiva que, por otro lado, es muy de esperar a éstas alturas del ciclo. Digo que es de esperar porque para cuando suena el pasaje ya llevamos más de 40 minutos de música. Al escucharlo, tenemos la clara

sensación de que el ciclo va a terminar. Pero no es así; y después de despedirse del público, Schumann sorprende a todos y añade un apéndice, y no uno pequeño:



Ejemplo 35: *Novelletten*, n° 8

Ahora la indicación es *Munter, nicht zu rasch*: vivo, no muy rápido. Enérgicos acordes para la mano derecha, acompañados por notas en un registro muy grave y poderoso del piano (marcadas en azul), todo para ser tocado fuerte y *stacatto*,³⁴⁶ hacen que la conclusión (*Schluss*) del ciclo empiece en otro mundo, en relación a la melancólica despedida que le precede. Y la conclusión no será breve, aún quedan casi cinco minutos de música por delante. Como en el ‘Appendix zu *Titan*’, la conclusión de Schumann se puede considerar una obra en sí misma, un *Beiwerk* que a la vez está conectado con la obra principal.

¿Hasta qué punto la duración tanto del ciclo como de la conclusión son importantes? Tengamos en cuenta que uno de los aspectos que llama la atención sobre el opus 21 es justamente su duración. Nos podemos preguntar si es casualidad que el ciclo más extenso de Schumann se llame precisamente *Novelletten*.

Jean Paul es un escritor prolijo, con novelas muy extensas. Cuando en *Titan* el personaje principal, Albano, sube al trono de un principado alemán, eso le resulta forzado al lector, ya que apenas cincuenta páginas antes, una nimiedad para una novela de Jean Paul, el personaje deseaba tirar por la borda todas sus aspiraciones monárquicas y juntarse a la causa de la Revolución Francesa.³⁴⁷ Como observa Daverio, algunas de las llamadas *miniaturas* de Schumann no lo son en absoluto, y

³⁴⁶ La palabra *stacatto* significa destacado, suelto, y se indican en la partitura por puntos colocados arriba o abajo de las notas. También existen los puntos colocados no arriba ni abajo sino al lado derecho de las notas, pero son otro tipo de puntos y tienen otra función.

³⁴⁷ REIMAN, Erika Lynne. *Op. cit.*, p. 27.

la envergadura de las *Novelletten* traiciona la promesa de que nos encontraremos con pequeñas novelas. Así, Schumann juega con la dialéctica entre las grandes y pequeñas formas, mezclándolas de tal manera que un género es impensable sin el otro.³⁴⁸

Creo que puede ser interesante, para poner en contexto lo que suponía publicar piezas de semejante extensión en su momento, comparar las *Novelletten* con algunas piezas de Chopin, un compositor contemporáneo y al que Schumann admiraba. He agrupado tanto las ocho piezas del ciclo de Schumann como las obras de Chopin por orden de duración creciente de cara a visualizar mejor lo que quiero mostrar:

<u><i>Novelletten</i> op. 21</u>			<u>Obras de Chopin³⁴⁹</u>		
nº 4	-	3'35	<i>Impromptu</i> op. 29	-	3'36
nº 7	-	3'42	<i>Vals</i> op. 18	-	4'52
nº 6	-	4'22	<i>Berceuse</i> op. 57	-	5'11
nº 1	-	4'34	<i>Polonaise</i> op. 53	-	6'13
nº 3	-	5'06	<i>Barcarola</i> op. 60	-	7'39
nº 2	-	6'14	<i>Scherzo</i> op. 54	-	8,43
nº 5	-	9'45	<i>Balada</i> op. 52	-	11'52
nº 8	-	11'59	<i>Fantasia</i> op. 49	-	13'15

Podemos observar que todas las piezas seleccionadas de Chopin tienen una duración mayor que los números del ciclo de Schumann. Pero hay que tener en cuenta que cada una de las obras de Chopin de la lista ha sido publicada por separado, cada una tiene su número de opus independiente. Ya las ocho piezas de Schumann comparten el mismo opus 21, aun cuando cada una de ellas tiene la extensión suficiente para poder publicarse por separado.

³⁴⁸ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 135. La relación entre formas grandes y pequeñas será explorada más adelante.

³⁴⁹ Todas las versiones son del sello Brilliant Classics, *Chopin Complete Works*. Pianistas: Benno Moiseiwitsch, op. 29 y 60; Zoltán Kocsis, op. 18; Alwin Bär, op. 49 y 57; Arthur Rubinstein, op. 53; Vladimir Horowitz, op. 54; Bella Davidovich, op. 52.

Obviamente, no tiene mucho sentido comparar Schumann con Chopin, son compositores muy distintos en prácticamente todos los aspectos. Lo que quiero comentar con esa comparación es que una pieza de 3-4 minutos ya puede considerarse lo suficientemente grande como para publicarse aparte. Una obra de 7 u 8 minutos, sea del compositor que sea, ya se considera una gran obra del repertorio romántico, como las citadas *Polonaise* y *Barcarola* de Chopin. Schumann sin embargo no duda en poner una pieza de 12 minutos para cerrar un ciclo que ya incluye otros números de gran envergadura, como el segundo y el quinto. En la versión usada aquí, de la pianista Claire Désert,³⁵⁰ el ciclo de Schumann llega a sumar casi 50 minutos de música, una novela de Jean Paul en toda regla, no sólo en duración sino en aspectos estilísticos, también.

Consciente del vínculo entre las *Novelletten* y Jean Paul, Schumann menciona en una carta de 1838 a Clara que estuvo jugando (en referencia al ciclo) con las formas, y le implora que lea las obras del escritor una y otra vez, sobretodo *Flegeljahre*, asegurando que el esfuerzo de desenmarañar su densa prosa será ampliamente recompensado.³⁵¹ Lo mismo se puede decir de las *Novelletten*. La mención a su escritor favorito no es casual, ya que el abordaje formal de las *Novelletten* debe mucho a Jean Paul, siendo, en cierto sentido, un compendio de sus estrategias narrativas.³⁵²

Ya hemos visto en la pág. 197 cómo las *Kinderszenen* y las *Novelletten* están conectadas por una motivación literaria. Pero hay una conexión musical que abarca no sólo estos dos ciclos sino muchos de los ejemplos vistos en este capítulo. Es un detalle idiomático de Schumann que se repite con asiduidad, resultando de una relevancia que no puede ser pasada por alto.

³⁵⁰ Claire Désert, piano. Robert Schumann. *Novelettes* Op. 21 y *Phantasiestücke* Op. 111. Fnac Music.

³⁵¹ Carta del 11 de febrero de 1838 a Clara Schumann. SCHUMANN, Robert: *Briefwechsel... Op. cit.*, p. 100 (citado en DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 164).

³⁵² DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 164.

8.5.1.1 *Gruppetto*

Existe una figura en música que se llama *gruppetto*.³⁵³ Se trata de cinco notas, agrupadas - de ahí el nombre - de una manera específica. Un *gruppetto* empieza en lo que se llama la nota principal, después sube a la nota inmediatamente superior, vuelve a la principal, baja a la nota inferior, y vuelve a la principal. Dicho así no aclara mucho, así que una demostración gráfica puede ayudar a entenderlo:



En el gráfico, la nota Do es la principal, las notas Re y Si son la superior e inferior, respectivamente.³⁵⁴ Cualquier nota puede servir de nota principal, desde que el perfil sea el mismo. En los ejemplos a continuación he señalado los *gruppettos*, y se puede observar cómo las líneas rojas delinearán siempre el mismo patrón:

³⁵³ Del italiano, *pequeño grupo*.

³⁵⁴ Este *gruppetto* utilizado por Schumann es el que se llama *gruppetto* superior, debido a que empieza subiendo. También existe el *gruppetto* inferior, menos frecuente, que realiza el movimiento contrario: nota principal, inferior, principal, superior, principal.

Musical score for 'Der Dichter spricht' from Kinderszenen, Op. 15, No. 36 by Robert Schumann. The score is in G major, 3/4 time, and consists of four systems. The first system shows a piano (p) introduction with a blue box highlighting a triplet in the right hand. The second system features a piano (p) section with a blue box highlighting a triplet in the right hand. The third system includes a piano (p) section with a blue box highlighting a triplet in the right hand. The fourth system shows a piano (p) section with a blue box highlighting a triplet in the right hand. The score includes various dynamics such as p, pp, and rit.

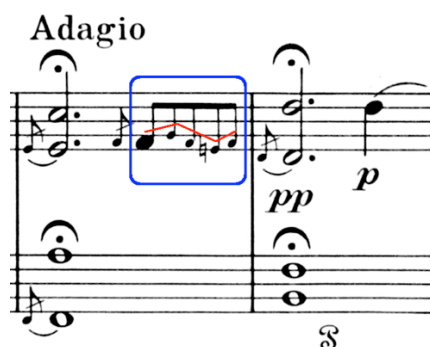
Ejemplo 36: *Kinderszenen*, 'Der Dichter spricht'

Musical score for 'Kreisleriana', Op. 9, No. 4 by Franz Liszt. The score is in B-flat major, 3/4 time, and consists of two systems. The first system is marked 'Sehr langsam' and features a piano (p) section with a blue box highlighting a triplet in the right hand. The second system includes a piano (p) section with a blue box highlighting a triplet in the right hand. The score includes various dynamics such as p, pp, and ritard.

Ejemplo 37: *Kreisleriana*, n° 4

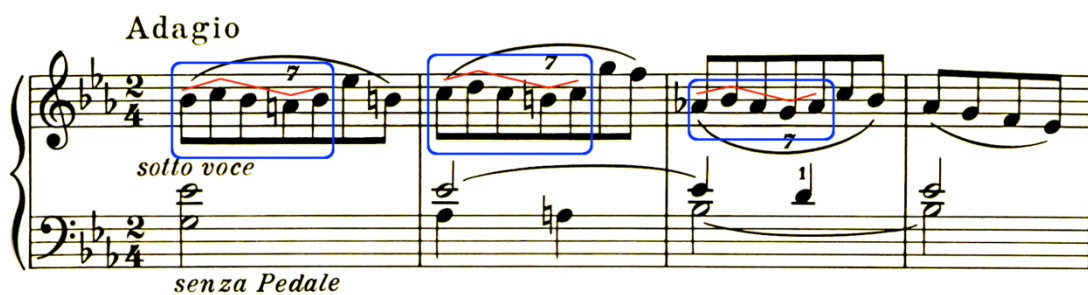


Ejemplo 38: *Arabeske*

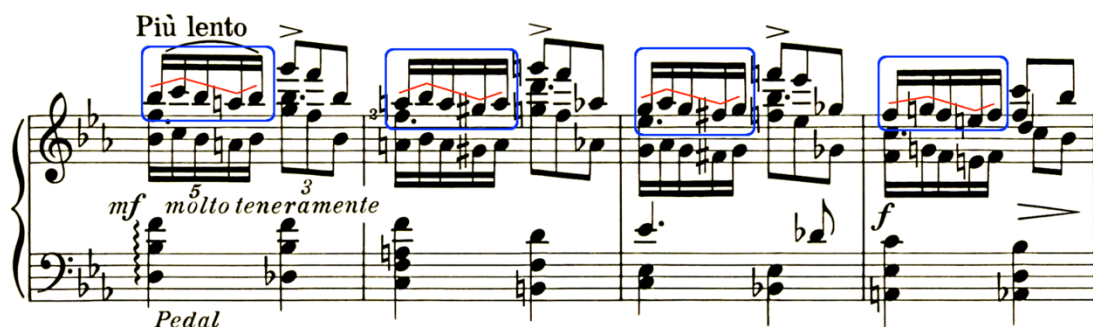


Ejemplo 39: *Humoreske*

En un caso especial, el *gruppetto* incluso es usado no sólo como una figura ocasional, aunque importante, sino como base para la obra misma. La melodía de 'Eusebius', uno de los números de *Carnaval*, es una secuencia de *gruppettos*, tanto en la primera parte de la pieza como en la segunda:



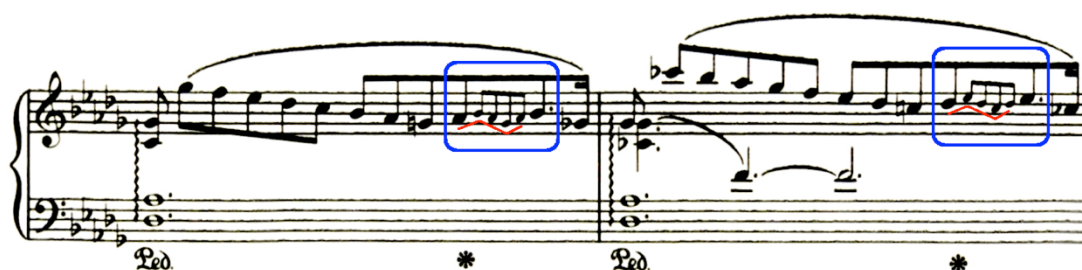
Ejemplo 40: *Carnaval*, 'Eusebius'



Ejemplo 41: *Carnaval*, 'Eusebius'

Si tenemos en cuenta que *Carnaval* es una de las obras más tempranas de Schumann (aunque publicada en 1837, empezó a ser escrita en 1833), y que 'Eusebius' es uno de sus alter-egos, es tentador especular que el *gruppetto* haya quedado como una herencia y recordatorio de todo lo que 'Eusebius' representa: poesía, melancolía, escapismo, delicadeza, reflexión.

También podemos encontrar su querido *gruppetto* en alguna canción, compuesta después del marco temporal abarcado en este trabajo. El ciclo de dieciséis canciones *Dichterliebe* op. 48, *Amor de Poeta*, termina no con el canto sino con un pasaje para el piano solo, en el cual encontramos muchas de las características presentes en este capítulo, además de dos *gruppettos*:



Ejemplo 42: *Dichterliebe*, n° 16: 'Die alten, bösen Lieder'

Esta configuración particular es tan utilizada por Schumann hasta el punto de poder considerarse una especie de figura retórica que conecta varias piezas. Igual que Jean Paul, quién cuidadosamente entrelaza sus idilios con las novelas,

deliberadamente dejando sentir su presencia artística a través de alusiones,³⁵⁵ también Schumann conecta obras de distinta naturaleza y proporciones, ubicando el *gruppetto* en un contexto reflexivo.

8.5.2 Distanciamiento

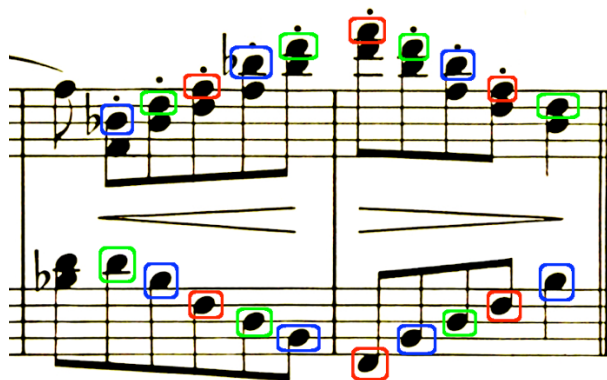
Schumann tiene otra manera de hacer un comentario sobre lo que ha sucedido antes. En los ejemplos anteriores, el distanciamiento tomaba la forma de reflexión, resultando en pasajes que plasman musicalmente un estar pensando sobre lo que pasó. En los fragmentos siguientes, veremos cómo el comentario toma otra forma, una más distante en cierto sentido.

Para poder entender este otro tipo de comentario, voy a explicar lo que en música se llama un arpeggio. Consiste en tocar las notas de un acorde no de manera simultánea sino sucesiva. Por ejemplo: las notas del acorde de Do mayor son Do-Mi-Sol. Si yo toco éstas tres notas a la vez, estoy tocando el acorde de Do mayor. Ya si yo toco primero el Do, después el Mi, y después el Sol, estaré haciendo entonces un arpeggio de Do mayor. Es lo que hace Schumann al final de la quinta pieza de *Papillons* op. 2. Los dos compases finales son un arpeggio de Si bemol mayor. Para que se pueda calificar una secuencia de notas como arpeggio de Si bemol mayor, dicha secuencia debe estar compuesta únicamente por las notas de dicho acorde, que son: Si bemol-Re-Fa. Para visualizar mejor el arpeggio en la partitura, voy a utilizar el siguiente código de colores:

<u>Nota</u>	<u>Color</u>
Si bemol	Azul
Re	Verde
Fa	Rojo

³⁵⁵ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 161.

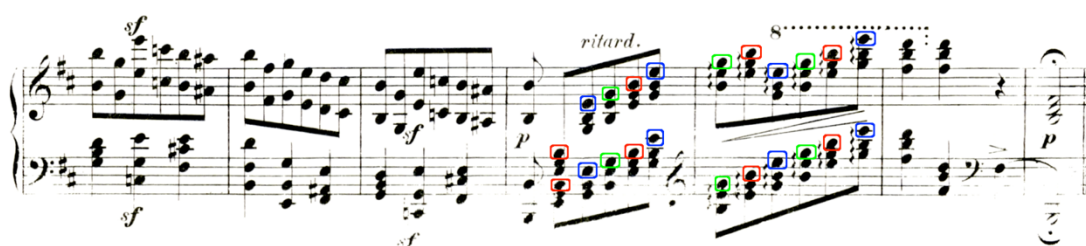
Hay que tener en cuenta que es irrelevante si el arpeggio es ascendente (Si bemol-Re-Fa) o descendente (Fa-Re-Si bemol), lo que importa es que solamente éstas tres notas serán utilizadas:



Ejemplo 43: *Papillons*, n° 5

Se ve como el patrón de colores se repite en ambas manos. En la derecha, el arpeggio empieza ascendente en el primer compás para después descender, mientras que la mano izquierda hace exactamente lo contrario.³⁵⁶

Otro ejemplo, con las notas del acorde de Mi menor (Mi-Sol-Si, azul-verde-rojo una vez más), lo encontramos en el final de la pieza número 8 del segundo libro de las *Davidsbündlertänze* op. 6:



Ejemplo 44: *Davidsbündlertänze*, Libro II, n° 8

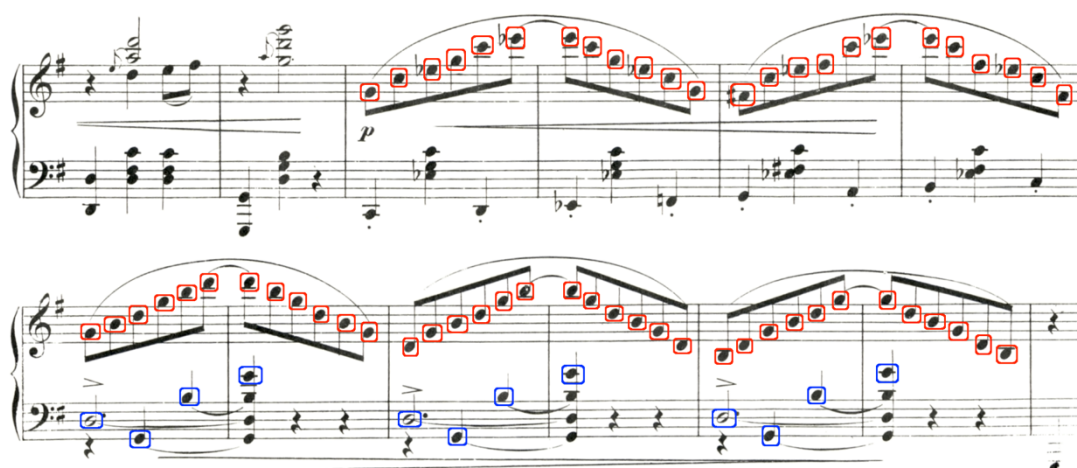
Los colores indican arpeggios en ambas manos, que no solo coinciden en su

³⁵⁶ Las demás notas de la mano derecha también son todas del mismo arpeggio, no las he marcado para evitar la confusión de colores resultante.

movimiento ascendente, sino que tocan las mismas notas del arpeggio a la vez.³⁵⁷ Cabe decir que en los dos compases seleccionados todas las demás notas en ambas manos también son, sin excepción, notas del arpeggio de Mi menor.

Si hasta ahora teníamos solo un arpeggio en cada caso (el de Si bemol mayor en el primer y el de Mi menor en el segundo), en los dos últimos ejemplos Schumann utiliza más de un arpeggio. Para no complicar el ejemplo con colores varios, voy a marcarlos con sólo dos: rojo para la mano derecha y azul para la mano izquierda. Lo importante es notar cómo los pasajes están compuestos básicamente por notas de un arpeggio.

Siguiendo con las *Davidsbündlertänze*, éste es el final de la tercera pieza del primer libro:

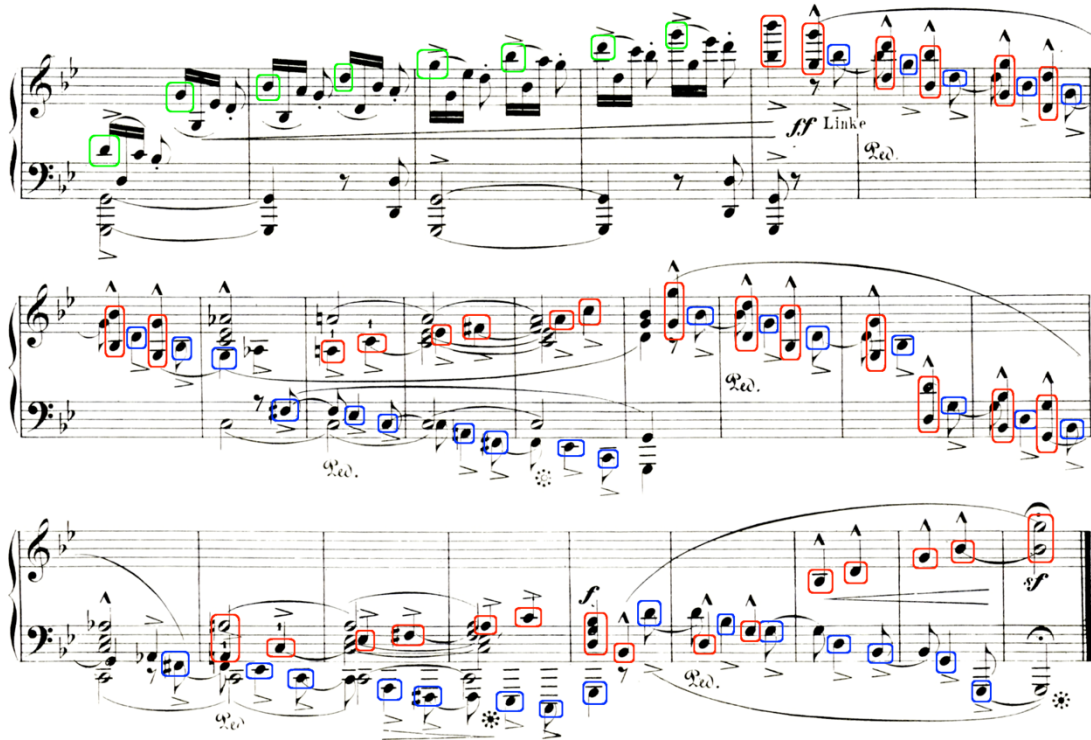


Ejemplo 45: *Davidsbündlertänze*, Libro I, nº 3

Se puede apreciar cómo la mano derecha sólo hace arpeggios en los últimos once compases, con la izquierda haciendo lo mismo en los seis finales.

³⁵⁷ Como sucedía con el ejemplo anterior, todas las demás notas de ambas manos también repiten el patrón Mi-Sol-Si, no hay ninguna nota en los dos compases señalados que no sea una de estas tres.

El último ejemplo es el más extenso, con 21 compases, y durante este tiempo Schumann prácticamente no hará otra cosa que no sean arpeggios. Se trata de la tercera pieza de la *Kreisleriana* op. 16:



Ejemplo 46: *Kreisleriana*, n° 3

Aunque es a partir del compás marcado en rojo y azul cuando los arpeggios se hacen omnipresentes, lo cierto es que los cinco compases anteriores ya prefiguran, marcado en verde, el mismo arpeggio que será utilizado después.

8.5.3 Lógica y emoción

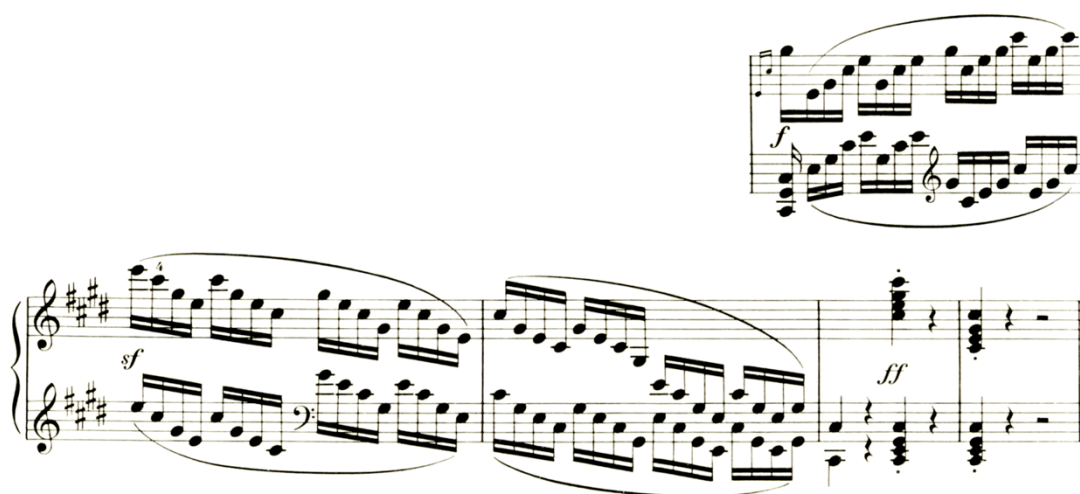
Llegados a este punto, uno se puede preguntar por qué he calificado estos ejemplos de comentarios de autor. Lo hice porque poseen dos características que son importantes. Una de ellas es que aparecen siempre al final de una pieza, como un comentario final de lo ocurrido. Pero mucho más relevante, y verdadera razón para ser considerados comentarios, es que los arpeggios que les distinguen no han aparecido antes en la obra.

En música todo tiene una justificación, un sentido. La creencia popular de que el compositor escribe algo porque le resulta bonito es parcialmente errónea: además de bonito, tiene que tener una lógica en la pieza. Los grandes compositores son considerados como tales justamente por equilibrar perfectamente emoción y lógica; puede parecer que la primera ha regido el discurso, ya que es la que de manera inmediata llega al oyente, pero un análisis más detallado revelará que la segunda también está presente en cada nota escrita.

Schumann admiraba enormemente a Beethoven; y este compositor también a menudo utiliza arpeggios para concluir sus obras. Veamos dos ejemplos, los dos de sus sonatas para piano. El primer caso es del último movimiento de la Sonata op. 27. Pongo el principio y el final de la pieza:



Ejemplo 47: Beethoven, Sonata op. 27 n° 2, III



Ejemplo 48: Beethoven, Sonata op. 27 n° 2, III

En el tema principal, al inicio, todas las notas de la mano derecha son de un arpeggio. En el final, todas las notas de ambas manos también lo son. De hecho, el arpeggio es el mismo en los dos lugares.

El segundo ejemplo es también de un último movimiento, el de la Sonata op. 57. Así es el tema principal:



Ejemplo 49: Beethoven, Sonata op. 57, III

El tema está construido sobre un arpeggio, marcado en rojo. Este mismo arpeggio será utilizado por ambas manos en el final:



Ejemplo 50: Beethoven, Sonata op. 57, III

Lo que diferencia los ejemplos de Beethoven de los de Schumann es que los arpeggios finales en Beethoven son la última aparición de un recurso que es parte integral del discurso. En las dos sonatas de Beethoven el arpeggio es utilizado a lo largo de todo el movimiento; de hecho, el tema principal en los dos casos *es* un arpeggio. De modo que cuando la pieza termina con ellos, no podemos considerar eso como algo extraordinario. Ya con Schumann es distinto, justamente uno se pregunta a qué vienen unos arpeggios que sólo aparecen en el último momento, no estando justificados por una presencia previa. Aquí es donde los comentarios de Jean Paul pueden aportar una explicación viable. La distancia del autor en relación al texto principal toma aquí la forma de una figura musical que no está conectada con lo sucedido. Schumann se aparta así del evento principal, lo observa desde fuera, introduciendo unos arpeggios que, por lo inaudito y sorprendente de su presencia, obligan también al oyente a desvincularse hasta cierto punto de lo escuchado previamente y enfocar su atención en el comentario final. Es interesante comparar estos ejemplos de ‘Distanciamiento’ con aquellos en ‘Reflexión’, y comprobar que son las dos caras de una misma moneda.

Los pasajes en ‘Reflexión’ están vinculados con el resto de la obra, en lo que a las notas se refiere, y suenan ajenos debido a otros parámetros, responsables de que principalmente el carácter sea distinto del resto. En el fondo cuentan con una materia prima vinculada a la pieza, pero está tan transformada que parece otra cosa. Con los casos en ‘Distanciamiento’ ocurre lo contrario. Su alejamiento de la obra es efecto de que las notas de los arpeggios finales justamente no tienen conexión con lo sucedido. Sin embargo, no desentonan tanto en lo que a carácter se refiere; en este sentido no hay una ruptura del discurso muy evidente, cosa que sí ocurre en los reflexivos. Es fascinante cómo Schumann ha logrado en este caso jugar con dos elementos, vínculo estructural y carácter, para crear una pareja que es inversamente complementaria. Imposible no pensar en los pares de opuestos ideados por Jean Paul, principalmente Walt y Vult en *Flegeljahre*, personajes que sembraron en Schumann la semilla para que posteriormente alumbrara su propia versión, Eusebius y Florestan.

8.6 Citas

En música podemos encontrar a menudo en una obra una melodía, o incluso simplemente un fragmento reconocible de una melodía, que pertenece a otra obra. El compositor puede usar como base para ello una melodía suya de una obra anterior, o una melodía de otro compositor. La referencia puede ser más o menos explícita, podemos estar hablando de una cita directa o de una alusión velada, y en los siguientes ejemplos veremos casos que oscilan entre estos dos extremos.

Antes de avanzar más, quiero hacer referencia otra vez a algo importante, que se refiere al hecho de cómo la música, y la percepción que tenemos de ella, ha cambiado desde tiempos de Schumann. El concepto de quién es el dueño de qué tiene una presencia en nuestra época mucho más radical que a principios del siglo XIX, y no solamente en lo artístico.

La frase “Érase una vez...” al principio de un cuento se puede considerar una fórmula, algo posible de ser utilizado por cualquier autor sin el riesgo de que se le acuse de plagio o falta de originalidad. En música ocurre algo parecido, existen ciertas fórmulas, ciertas combinaciones de acordes, por ejemplo, que se pueden encontrar en muchas obras de diferentes autores y épocas: digamos que son simplemente parte del vocabulario de la música; de no utilizarlas el compositor estaría obligado a escribir obras en las cuales todo es absolutamente original de principio a fin, algo que, aunque no imposible, desde luego es absurdamente innecesario. De modo que existen ciertas estructuras musicales que no se pueden considerar citas, ni siquiera alusiones, son fórmulas que no se pueden patentar, identificar como pertenecientes a un autor u otro. La cuestión es que no siempre es fácil determinar si un fragmento entra en esta categoría o va más allá.

Por otro lado, la idea de utilizar incluso material evidentemente original de otro compositor fue algo considerado aceptable durante mucho tiempo en música, la idea de propiedad quedaba en segundo plano en nombre de un patrimonio musical que era de todos: los compositores barrocos y clásicos, por ejemplo, escribían melodías y frases que resultaban casi idénticas al material de otros compositores. El oyente moderno, sin embargo, no se muestra tan dispuesto a interpretar esos

casos como citas o alusiones, y menos aún como citas transformadas en material nuevo.³⁵⁸ Saber si estamos delante de una fórmula que es parte del vocabulario musical común o de un material temático original, si tenemos delante una alusión a la obra de otro compositor o una melodía única, son cuestiones que no preocupaban el oyente de entonces en la misma medida que hoy. Cierta gusto, presente en nuestro tiempo, en identificar quién hizo primero esto o aquello, descalificando o incluso prohibiendo su posterior uso por otros creadores, merma de manera considerable, nuestra capacidad para percibir, al menos en música, éstas citas y alusiones como parte de un todo integral y no como parches pertenecientes a otras obras y que, por ello, no tienen cabida más allá de su lugar de origen. Para Schumann no existen tales limitaciones, y, a semejanza de los personajes de Jean Paul, su material temático con frecuencia pasa de una obra a la otra.³⁵⁹ Éstas mismas cuestiones se aplican a la obra de Jean Paul, y por eso las ediciones modernas cuentan con un conveniente y exhaustivo aparato crítico para hacer frente a las constantes citas y referencias del autor.³⁶⁰

Un ejemplo de cómo Jean Paul teje una intrincada red a partir de diversas fuentes lo encontramos en *Hesperus*, un *Trivialroman* que cuenta con una sociedad secreta; es una idealización por parte de Jean Paul del novelista y filósofo Karl Philipp Moritz; incluye varios retratos de amistades juveniles de Jean Paul; y en el cual Viktor, el héroe, tiene tintes auto-biográficos del escritor. Este proceso levanta cuestiones de identidad autoral, cuando resulta que el personaje de 'Jean Paul' está escribiendo una biografía de Viktor, además de ser uno de sus amigos cercanos, así como miembro de la sociedad secreta.³⁶¹

Veremos que Schumann hace algo similar con su música, dejando al oyente algo perplejo con las citas hasta que éste se dé cuenta de que, como en Jean Paul, los distintos personajes/melodías no están concebidos como entidades separadas. Sea cual sea su procedencia, todas las citas y alusiones confluyen en una nueva obra

³⁵⁸ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 63.

³⁵⁹ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* *Op. cit.*, p. 92.

³⁶⁰ REIMAN, Erika Lynne. *Op. cit.*, p. 63.

³⁶¹ *Ibid.*, pp. 63-64.

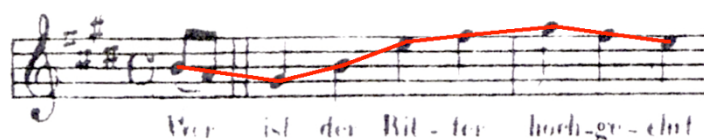
con identidad propia, no original al cien por cien si consideramos las citas individualmente, pero sí en su conjunto. Citar obras de otros compositores, y suyas, y es una manera que tiene Schumann de añadir misterio a sus piezas, en una clase de código oculto que con frecuencia está revestido de un significado especial para él.

8.6.1 Otros compositores

Acabamos de ver que *Hesperus* es una novela con muchas asociaciones, así que voy a empezar con un ejemplo que muestra hasta qué punto Schumann también fusiona elementos de diversas procedencias para crear algo único a partir de ahí. Se trata de sus *Estudios Sinfónicos* op. 13. La obra está compuesta por un tema y doce variaciones. En el propio tema ya empiezan las conexiones ocultas, ya que dicha melodía no es de Schumann. El interés del compositor por un sombrío tema que es prosaico y convencional reside en el hecho de que fue escrito por el padre, flautista amateur, de la entonces novia de Schumann, Ernestine von Fricken. Schumann incluso pensó en un principio en publicar los *Estudios* no con su propio nombre, sino como obra conjunta de Florestan y Eusebius, miembros ficticios de la *Davidsbund*.³⁶²

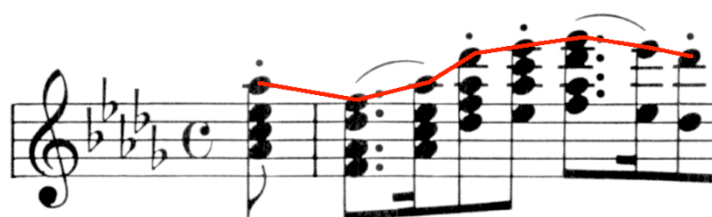
En lo que a citas se refiere, la última variación de los *Estudios* está basada en una melodía de la ópera *Der Templer und die Jüdin*, del año 1829, del compositor Heinrich Marschner. En el tercer acto de la ópera encontramos el aria ‘Wer ist der Ritter hochgeehrt’, que empieza así:

³⁶² JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 143.



Ejemplo 51: Marschner, *Der Templar und die Jüdin*, 'Wer ist der Ritter hochgeehrt'

Y este es el comienzo de la variación de Schumann:



Ejemplo 52: *Estudios Sinfónicos*, Estudio XII

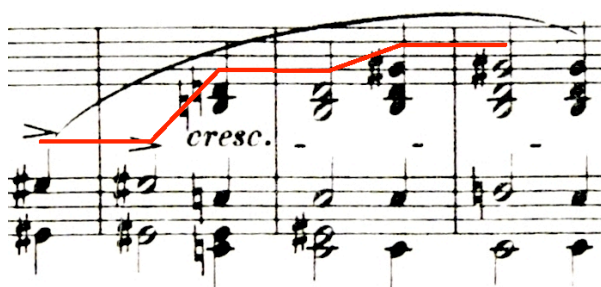
Las líneas rojas en los dos casos, un recurso que utilizaré en esta categoría, tienen por objetivo mostrar el vínculo entre ambos ejemplos. El perfil similar de las líneas indica que los intervalos entre las notas son los mismos, o cercanos; lo suficiente para mantener la conexión entre las dos melodías. Los intervalos entre las notas, es decir, la distancia que hay entre ellas, es lo que distingue en esencia una melodía de otra. Schumann modifica el ritmo del original, por ejemplo, pero mantiene los intervalos, y eso es lo más importante. Ni siquiera los nombres de las notas son iguales, pero sí la distancia entre una nota y la siguiente. También quiero resaltar que diferencias, en las ediciones de las partituras, hacen aquí que las líneas rojas no sean exactamente iguales, pero creo que se puede apreciar la similitud. En cualquier caso, tanto en este ejemplo como en los siguientes, las carencias de mi recurso visual podrían ser fácilmente compensadas con la escucha de los pasajes, la cual dejaría en evidencia el vínculo entre origen y cita, de manera mucho más eficaz que explicaciones sobre intervalos, ritmos, etc.

Antes de continuar, aclararé que, al utilizar un método de comparación visual, he decidido poner siempre que sea posible las citas y las fuentes en la misma página,

aunque eso suponga en algunos casos dejar espacios en blanco. En las categorías posteriores procederé de la misma manera, si considero que la proximidad entre dos o más ejemplos facilita la comprensión de lo que intento demostrar.

La cita de ‘Wer ist der Ritter hochgeehrt’ de la ópera de Marschner tiene más connotaciones: *Der Templar und die Jüdin* está basada en *Ivanhoe*, y el ‘Ritter’ (caballero) del título del aria es Ricardo Corazón de León. De modo que, al utilizar este tema, Schumann está prestando homenaje al dedicatario de los *Estudios*, su amigo y compositor inglés William Sterndale Bennett.³⁶³

Pasando a los *Intermezzi* op. 4, en el número III hay una cita de la Sonata para piano op. 90 de Beethoven. Primero, el *Intermezzo*:



Ejemplo 53: *Intermezzi*, n° 3

Y ahora, la Sonata de Beethoven:



Ejemplo 54: Beethoven, Sonata op. 90, I

³⁶³ *Ibid.*, p. 144. William Sterndale Bennett (1816-1875), pianista, compositor y director inglés.

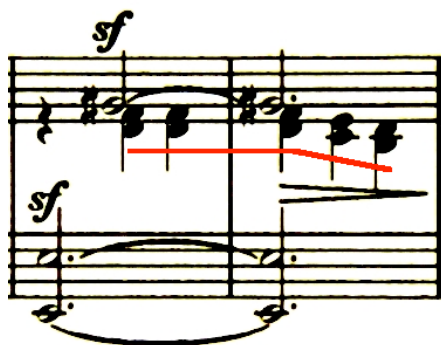
Las barras rojas señalan un perfil similar entre ambas obras. El ritmo es idéntico en ambos casos, así como un aumento progresivo en el volumen sonoro (*cresc.* en Schumann, de *pp* a *f* en Beethoven). Sin embargo, no es una cita muy explícita, oscilando quizá entre cita y alusión, dependiendo de la percepción del oyente, así como la familiaridad que uno tenga con la sonata de Beethoven en cuestión. También hay que decir que tanto en el *Intermezzo* como en la Sonata el pasaje citado se destaca del entorno. Aunque este proceso se lleva a cabo de manera distinta en cada caso, en ambos el oyente queda con una impresión vívida de los fragmentos, haciendo más fácil recordar el vínculo.

Junto a Beethoven, también otro de los compositores favoritos de Schumann, Franz Schubert, tiene presencia en el tercer de los *Intermezzi*. Schubert compuso ocho *Impromptus* (Improvisos) para piano: cuatro de ellos bajo el op. 90, los demás bajo el op. 142. El *Impromptu* op. 90 n° 4 tiene el siguiente pasaje:



Ejemplo 55: Schubert, *Impromptu* op. 90 n° 4

Schumann cita el pasaje de la siguiente manera:



Ejemplo 56: *Intermezzo*, n° 3

Uno puede tener la impresión de que la cita es demasiado corta para clasificarla como tal, pero hay al menos tres características importantes que hacen que uno recuerde el fragmento de Schubert. Uno de ellos es que Schumann sitúa el fragmento en el medio de un pasaje compuesto por figuras muy rápidas, de modo que los dos compases que citan a Schubert destacan al utilizar notas mucho más largas. Mientras que el entorno es bastante acrobático, con saltos y acentos desplazados, la cita es todo lo contrario: no hay ningún salto, la mano izquierda es completamente estática, y la derecha tiene un ritmo uniforme. En el siguiente ejemplo podemos ver cómo la cita (señalada en azul) es distinta a lo que le rodea:

Ejemplo 57: *Intermezzi*, n° 3

Eso hace que, por contraste, la cita de Schubert no pase desapercibida, por corta que sea.

Otro aspecto que vincula a Schumann y Schubert aquí es el rítmico. Si miramos el ejemplo 55, el *Impromptu* de Schubert más arriba (p. 222), podemos ver que está formado por las mismas figuras musicales, llamadas negras. Una negra es una figura formada por una bola negra conectada a una línea vertical. El pasaje de Schubert está formado entonces solamente por negras, en ambas manos. El de Schumann (ej. 56, p. 222), tiene en la mano derecha el mismo perfil, también en negras, una uniformidad que, como ya he comentado, destaca en un entorno que es mucho más variado rítmicamente.

El tercer aspecto es el armónico, aunque no entraré aquí en detalles al respecto al ser ésta una cuestión técnicamente más complicada de demostrar. Basta con saber que el trasfondo armónico, el acorde que sirve de fundamento para los fragmentos tanto de Schubert como de Schumann es el mismo. Hay aspectos de la música que son ambiguos, sujetos a una interpretación u otra dependiendo de quién realiza el análisis, pero no es el caso aquí: tanto en el *Impromptu* como el *Intermezzo* se utiliza un acorde de dominante con séptima y novena, otra coincidencia más entre ambos pasajes. Quizá ya sean muchas coincidencias como para considerarlas solamente como tales. Sin embargo, si alguien pudiera tener alguna duda razonable respecto a la cita, tal duda se disipa más adelante, cuando Schumann hace lo siguiente en su *Intermezzo*:



Ejemplo 58: *Intermezzi*, n° 3

Resulta que Schumann está ahora citando un pasaje más largo del mismo *Impromptu* de Schubert, lo que confirma que la primera cita no fue casual:



Ejemplo 59: Schubert, *Impromptu* op. 90 n° 4

Hay que destacar que tanto Schubert como Schumann hacen lo mismo en sus piezas, utilizando primero el fragmento corto y más tarde expandiéndolo. Schubert utiliza el fragmento en cuestión de manera reiterada, como parte fundamental de la estructura de su *Impromptu*. Schumann lo que hace en su *Intermezzo* es insertar las citas en medio de pasajes que no están vinculados con aquéllas, y es justamente el contraste lo que llama la atención del oyente.

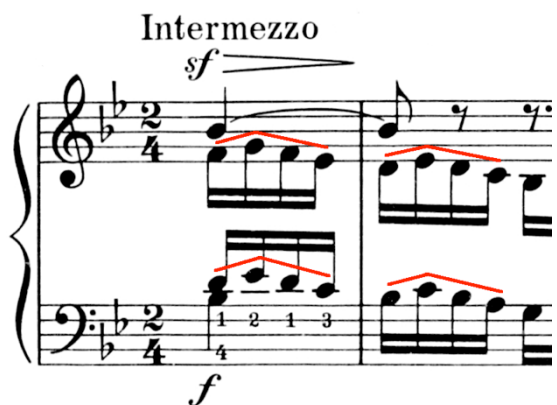
Cambiando de pieza, volvamos a Beethoven, un compositor que se revelará importante para Schumann, algo que no debe sorprendernos ya que éste veneraba

al genio de Bonn. En el tercer movimiento de su Sonata para piano op. 22, Beethoven utiliza una figura de manera sistemática:



Ejemplo 60: Beethoven, Sonata op. 22, III

Se trata de eslabones de cuatro notas (semicorcheas), y que sirven a Beethoven para construir su pieza. La figura sería utilizada por Schumann como base para el 'Intermezzo', una de las muchas secciones de su *Humoreske* op. 20. Incluso las notas de la mano izquierda son exactamente las mismas que escribiera Beethoven:



Ejemplo 61: *Humoreske*

Schumann también va enlazando varios de esos eslabones, de manera más obsesiva de lo que hiciera Beethoven antes. Los dos hacen lo que se llama un *Moto perpetuo*, una pieza en la cual un ritmo determinado (en el caso, de semicorcheas) se mantiene sin pausa de principio a fin. Además, Beethoven en el mismo movimiento hace algo que es muy característico de su estilo: resaltar de manera muy evidente notas o acordes en lugares inesperados. En música sí tenemos un compás de tres tiempos; por ejemplo, es el primer de ellos el que va a resultar más

notable, ya sea por cuestiones rítmicas, armónicas o melódicas, o una combinación de esos parámetros. Si un compositor pone algo que resalta de manera muy evidente, muy marcado, en el segundo o el tercer tiempo, eso llevará el cerebro a pensar que ahí está el tiempo fuerte, es decir, el primero. Así el compositor puede jugar con la percepción respecto a dónde está realmente el primer tiempo, en una clase de equivalente musical a la ilusión óptica.

Es lo que hace Beethoven varias veces en el movimiento de su Sonata:



Ejemplo 62: Beethoven, Sonata op. 22, III

Y así emula Schumann el mismo fragmento:



Ejemplo 63: *Humoreske*

La similitud es tal que fácilmente se podría deducir que se trata del mismo compositor en ambos casos. Después de enlazar la figura base varias veces en ambas manos, nos encontramos con un acorde muy pronunciado, que también sirve de punto de partida para una nueva secuencia de eslabones. Señalado en azul en los dos casos, Beethoven y Schumann quieren que el acorde se destaque de manera

considerable, de ahí la indicación para tocarlos con más fuerza (*sf*). Lo interesante es que en Beethoven el acorde está sobre el tercer tiempo, y en Schumann sobre el segundo, cuando el impacto de los acordes es tal que uno pensaría que están sobre el primer tiempo, el más importante. Una alteración de la métrica que es muy habitual en música, ya que puede resultar monótono mantener la misma percepción rítmica todo el tiempo.³⁶⁴

También Clara Wieck, la pianista y compositora que se convertiría en Clara Schumann, tiene una importancia capital y es citada varias veces en las obras de su marido. Un curioso ejemplo aparece en la Sonata para piano op. 11, donde Schumann hace una doble cita de una de las *Quatre Pièces caractéristiques* op. 5 de Clara. La cuarta pieza, llamada *Ballet des Revenants: Scène Fantastique*, empieza así:

³⁶⁴ Ya si se trata de música para bailar, como algunos valeses, por ejemplo, la cuestión cambia: muchas alteraciones en la métrica harían difíciles los movimientos.



Ejemplo 64: Clara Schumann, *Quatre Pièces caractéristiques*, n° 4

Clara utiliza tres veces una figura con saltos (en rojo), y la segunda vez viene acompañada de un ritmo específico, señalado en azul. Más adelante, se enlazan varias veces una corta figura de tres notas, que puede ser tanto ascendente como descendente:



Ejemplo 65: Clara Schumann, *Quatre Pièces caractéristiques*, n° 4

Schumann lo que hace en su sonata es mezclar los tres elementos de la pieza de Clara, como su puede ver en el ejemplo abajo:



Ejemplo 66: *Grande Sonate op. 11, I*

La citada sonata de Schumann, terminada en 1835, tiene más ramificaciones, ya que está basada en un *Fandango* compuesto entre agosto y septiembre de 1832. La intención de Schumann fue que la sonata sirviera de contrapartida a su op. 6, las *Davidsbündlertänze*, y la primera edición señalaba a Florestan y Eusebius como los compositores. La sonata estaba dedicada, cómo no, a Clara.³⁶⁵

Que Schumann vinculara la Sonata op. 11, y sus referencias a Clara, con las *Davidsbündlertänze* op. 6, no es casualidad; compuestas en 1837, están conectadas con Clara de manera muy especial. El 5 y 6 de febrero de 1838 le escribe Schumann que el ciclo está lleno de pensamientos de matrimonio, además de parecerse a una *Polterabend*, una fiesta de boda. La conexión fue enfatizada por la cita, justo al inicio de las *Davidsbündlertänze*, de una mazurca que forma parte de las *Soirées musicales* op. 6 de la entonces Clara Wieck, señalada por Schumann al inicio de su ciclo como “Motto v. C. W.”, una manera de conectar su op. 6 con el de ella.³⁶⁶



Ejemplo 67: *Davidsbündlertänze*, Libro I, n° 1

Por otro lado, las *Soirées musicales* op. 6 de Clara tendrían un impacto profundo en Schumann, especialmente la melodía del ‘Notturmo’, una de las piezas del ciclo:

³⁶⁵ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 152.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 159.



Ejemplo 68: Clara Schumann, *Soirées musicales*, ‘Notturmo’

La sencilla y lenta melodía delinea un intervalo descendente de quinta, ésa es la distancia entre la primera y la última nota señaladas. Schumann utilizaría este motivo en varias piezas, entre ellas la octava y última de las *Novelletten* op. 21:

Ejemplo 69: *Novelletten*, nº 8

La cita viene acompañada de la indicación “Stimme aus der Ferne”, la “voz en la distancia”, en una representación musical de la separación con Clara en aquella época. *Novelletten* es una de las muchas obras compuestas por Schumann durante su largo cortejo con Clara y, prácticamente todas las grandes piezas escritas por él en ese período, contienen referencias a su futura esposa: así el compositor pudo unirse a ella, en una clase de matrimonio musical: también la ‘Valse Allemande’ de

Carnaval debe mucho a las *Valses romantiques* op. 4 de Clara.³⁶⁷

Daverio observa que la sección que contiene la “Stimme aus der Ferne” tiene una función estructural importante, ya que ejerce de transición entre un inicio agitado, inquieto, hacia la serie de danzas bien-humoradas que cierran el ciclo, de modo que un sujeto biográfico, Clara y su melodía, se convierte en un medio para una estrategia estética formal.³⁶⁸ Uno se puede preguntar si Schumann desea que Clara tenga en su vida la misma función que su melodía en la pieza: la de dejar atrás angustias e inquietudes y pasar a una vida más alegre.

Clara y Beethoven, dos poderosas influencias en la vida de Schumann, se encuentran en la *Phantasie* op. 17, una de las obras más celebradas de este último compositor. Dividida en tres movimientos, empieza con una cita del tema descendente de Clara:

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen

Op. 17



Ejemplo 70: *Phantasie*, I

En este caso, incluso los nombres de las notas son exactamente los mismos que en la melodía de Clara. Hasta la elección de la tonalidad de la *Phantasie*, Do mayor, inusual en Schumann, podría ser una alusión a Clara. En la notación

³⁶⁷ *Ibid.*, p. 149. Jensen también recuerda (p. 151) que Schumann usó la melodía de un *Andantino* sin publicar de Clara como tema del segundo movimiento de su *Concert sans orchestre* op. 14.

³⁶⁸ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 165.

germánica, la letra C designa la nota Do, y así Schumann establece a través de un juego entre letras y notas tan frecuente en él un vínculo con su amada.³⁶⁹

Más adelante, hacia el final del movimiento, Schumann presenta la siguiente melodía:



Ejemplo 71: *Phantasie*, I

Es una cita de una canción de Beethoven, que empieza así:



Ejemplo 72: Beethoven, *An die ferne Geliebte*, n° 6

La cita es muy significativa, ya que la canción es la sexta y última de un ciclo que se llama *An die ferne Geliebte* (*A la Amada Distante*), el op. 98 de Beethoven compuesto en 1816. Schumann no ha dado ninguna pista en la partitura, ya que su intención fue la de enviar un mensaje secreto a Clara, su amada distante.³⁷⁰

También el texto utilizado por Beethoven, de A. Jeitteles,³⁷¹ en la citada melodía, sea una de las razones por las cuales Schumann la haya elegido: “Nimm

³⁶⁹ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 157.

³⁷⁰ *Ibid.*, pp. 149 y 156.

³⁷¹ Alois Jeitteles (1794-1858), médico, periodista y escritor austriaco.

sie hin denn, diese Lieder” significa “Acepta, entonces, éstas canciones”.

La *Phantasie* lleva en la partitura una cita de un poema de Friedrich Schlegel, “Abendröte”, publicado en 1801 en su novela *Lucinde*:

Motto: Durch all Töne tönet
 Im bunten Erdentraum
 Ein leiser Ton gezogen
 Für den, der heimlich lauschet.³⁷²

Schumann, en una carta a Clara del 9 de junio de 1839, hace referencia a los compases iniciales del primer movimiento (ver ej. 70, p. 232), y le pregunta si la pieza no le sugiere también muchas ideas. Schumann le pregunta si el “Töne” en el motto es ella, ya que él así lo cree. Clara contestó una semana después, observando que aquél pasaje también era su favorito en el movimiento.³⁷³

Cuando escribe Schumann la *Phantasie* op. 17 Beethoven está muy presente en sus pensamientos. Para entonces un comité estaba recaudando dinero para erigir un monumento a Beethoven en Bonn; y Schumann compuso la obra para contribuir a la empresa. Cien copias de su pieza fueron enviadas a Bonn para que el dinero de las ventas revertisese en pro del monumento. La *Phantasie* está dedicada a Franz Liszt, no sólo debido al virtuosismo de la obra sino porque Liszt tuvo un papel preeminente en conseguir fondos para el monumento.³⁷⁴ Es fascinante ver cómo Schumann, motivado por la idea de un monumento a Beethoven, construye el suyo mezclando a su compatriota con Clara, Schlegel y Liszt en el proceso. Una muestra de su capacidad para absorber y plasmar en música todo aquello que le interesa, todo aquello que le llega al corazón.

³⁷² “Through all the sounds in Earth’s many-colored dreams, sounds one soft, long-drawn tone for whomever listens in secret.” Traducido por JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 157.

³⁷³ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 157.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 156.

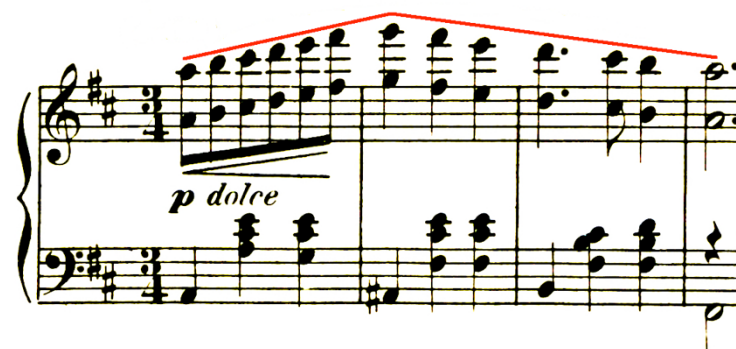
8.6.2 Obras propias

Pasamos ahora a los casos en los cuales Schumann cita sus propias melodías. El primer ejemplo aparece en el número titulado ‘Florestan’, del *Carnaval* op. 9. En el compás 19 hay una cita explícita del primer número de *Papillons* op. 2; de hecho, el mismo Schumann apunta la referencia entre paréntesis:



Ejemplo 73: *Carnaval*, ‘Florestan’

Ahora miremos el pasaje citado, de *Papillons* op 2:



Ejemplo 74: *Papillons*, n° 1

Algunas cosas llaman la atención respecto a esta cita. Lo que encuentro más interesante de todo es que la cita aparezca justo en ‘Florestan’. Sabemos que Florestan y Eusebius son los dos alter-egos de Schumann, y han sido creados inspirados por los hermanos gemelos Vult y Walt, protagonistas de su novela favorita, *Flegeljahre*. Florestan está inspirado en Vult, el hermano impetuoso, irónico, un flautista dado a arrebatos. Por eso su caracterización en *Carnaval* lleva la indicación *Passionato*, con acentos fuera de lugar, perfil melódico veloz e irregular, armonía disonante. Eusebius es todo lo contrario: como Walt, es poético, tranquilo, dado a ensoñaciones. También tiene su pieza en *Carnaval*, justo antes de

‘Florestan’, un fragmento lento que nos transporta a su mundo de poesía. Sería una cita y nada más si no fuera porque este primer número de *Papillons* ha sido vinculado por el propio Schumann con Walt-Eusebius, al marcar un pasaje en su copia de *Flegeljahre* respecto a cómo Walt, preparándose para un baile de máscaras, se siente complacido de haber terminado su disfraz, como explica Jensen.³⁷⁵

Nos podemos hacer varias preguntas: ¿qué hace Eusebius en la pieza de su hermano Florestan? ¿Es Schumann el que hace un comentario desde su posición de autor, al estilo de Jean Paul? ¿O va Schumann incluso más allá, y es Eusebius el que está haciendo algún comentario? También existe un cambio drástico de tempo en la cita, pasamos del rápido *Passionato* que rige la pieza de Florestan al lento *Adagio*, casualmente la misma indicación de tempo del número anterior, ‘Eusebius’. ¿Puede ser que lo que pretende Schumann es, evocando al placido hermano, mostrar que Florestan también tiene momentos reflexivos? ¿Será por todo eso por lo que Schumann pone un punto de interrogación en su referencia a *Papillons* entre paréntesis? Creo que es bastante seguro afirmar que Schumann no está planteando una duda respecto a si la cita es de *Papillons* o no, eso es demasiado evidente para quien conoce la pieza. Quizá nos esté preguntando justamente qué hay por detrás de la referencia, las mismas preguntas que estamos haciéndonos aquí.

También llama la atención el hecho de que en el compás 9 ya aparece una clara referencia a la melodía de *Papillons*, también marcada *Adagio*:



³⁷⁵ Ver JENSEN, Eric Frederick: "Explicating Jean Paul..." *Op. cit.*, pp. 127-143.

Quien conoce *Papillons* va a reconocerlo en esta primera aparición, sin problemas. Aun así, en este lugar, al estar la melodía incompleta, tendría más sentido poner entre paréntesis lo de (*Papillon?*); y no cuando la referencia no deja lugar a dudas.

Desde el punto de vista puramente musical, éstas apariciones son complicadas de encajar, es muy difícil justificar los súbitos cambios de tempo, de textura, armónicos y melódicos que suponen estos comentarios. Es fácil entender la irritación de un Chopin con la música de Schumann, así como el desconcierto del público. Salvo si abordamos la cuestión desde un punto de vista literario, algo de lo que el propio compositor siempre ha sido partidario. Para ello, expongo en la siguiente página la partitura completa de 'Florestan'.

Passionato.

ritr. *nu* *to* *leggiro*

Adagio. a tempo

(Papillon?)

Adagio. a tempo

accelerando *rinforzando* *sempre più*

Pedale

Ejemplo 76: *Carnaval*, 'Florestan'

Incluso una interpretación algo sencilla tendría sentido: ‘Eusebius’ es el número anterior a ‘Florestan’, es decir, Eusebius llega antes al baile de Carnaval. Solo después llega su hermano, y por eso no hubo comentarios de Florestan mientras hablaba Eusebius. Pero ahora están los dos en el baile, así que Florestan empieza con su discurso (compases 1-8), y es interrumpido por Eusebius (compás 9, señalado en azul). Florestan sigue con lo suyo, de hecho, repite exactamente lo mismo que dijo al principio (compases 11-18). Igual que repetimos con más firmeza algo que consideramos no fue entendido bien la primera vez, ahora Eusebius hace su comentario de manera más contundente, de ahí la cita completa de *Papillons* (compases 19-22, también en azul). Florestan entonces sigue con lo suyo una vez más, pero en el compás 31 algo cambia: ahora ya no tenemos una sola melodía, como hasta entonces, sino dos a la vez (las dos voces están señaladas una en verde, la otra en morado, compases 31-44). ¿Están los hermanos bailando juntos? ¿Era eso lo que trataba de pedir Eusebius con sus intervenciones? Al final, queda Florestan solo, y Schumann pone la indicación *accelerando* en 44-45 (en amarillo), para después poner *sempre più* (siempre más rápido) en 50 (amarillo). Es Florestan quien sale bailando solo, cada vez más arrebatado hasta el final.

Muy interesante también es el hecho de que Schumann cambia la métrica de los últimos cuatro compases, señalados en verde oscuro. Toda la pieza está en un compás de tres tiempos, salvo estos cuatro últimos, que tienen dos tiempos por compás. Schumann no indica el cambio de ternario a binario, algo que sería habitual que se hiciera en estos casos. Uno se puede preguntar a qué viene cambiar de ternario a binario para sólo cuatro compases. Tal cambio ni siquiera sirve para introducir la siguiente pieza, que también está en compás ternario. Formalmente extraño, el recurso sí encuentra explicación si continuamos con el abordaje novelesco: es como si la euforia creciente de Florestan (*accelerando sempre più*) le llevara a una clase de enajenación de la realidad, de su entorno, y por ello ya no presta entonces atención al ritmo ternario del vals que empezó bailando, sino que lo subvierte atendiendo nada más que a su propia exaltación.

No puedo dejar de recordar que fantasear con algo así es muy propio de Schumann, quien hizo algo mucho más osado cuando escribió la crítica alabando las *Variaciones sobre “Là ci darem la mano”* op. 2 para piano y orquesta, escritas

por Chopin.³⁷⁶ La reseña de Schumann, publicada en la edición del 7 de diciembre de 1831 de la revista *Allgemeine Musikalische Zeitung*, no fue una reseña al uso, sino que se parece más a un fragmento de una novela, o un relato corto, construyendo un programa dramático completo para la pieza.³⁷⁷ Empieza así:

“El otro día Eusebio entró quedamente. Bien conoces la sonrisa irónica de su rostro pálido, con la que procura llamar la atención. Yo estaba sentado con Florestán, junto al piano. Como sabes, Florestán es uno de los escasos músicos que mucho antes que los demás presienten todo lo porvenir, lo nuevo y lo extraordinario; para ellos, lo extraño deja de serlo al instante, y lo excepcional se convierte al momento en su propiedad. Por el contrario, Eusebio, tan exaltado como sereno, es de los que deshojan una flor pétalo a pétalo; se posesiona de todo con más esfuerzo, pero con más seguridad, goza menos veces pero más lenta y prolongadamente; por eso su estudio es más severo y su ejecución pianística más ponderada y asimismo más tierna y mecánicamente más perfecta que la de Florestán. Hoy, a pesar de todo, se encontró con una sorpresa. Con las palabras: “Señores míos, descubríos, he aquí un genio”, Eusebio nos presentó una pieza de música”.³⁷⁸

Chopin, que era ajeno a la idea de música programática, reaccionó con estupor, escribiendo en una carta:

Respecto a mis *Variaciones*, recibí hace algunos días una reseña de diez páginas de un alemán en Cassel que está entusiasmado por ellas. Después de una introducción llena de palabrería, se dispone a analizar la obra compás por compás, explicando que no se trata de unas variaciones comunes sino de un fantástico *tableau*.³⁷⁹

Chopin entonces expone, de manera burlona, varios ejemplos del análisis de Schumann, para rematar diciendo que podría morir de risa con la imaginación del alemán.³⁸⁰

³⁷⁶ ‘*Là ci darem la mano*’ (algo así como ‘*Nos daremos la mano*’) es en origen un dueto cantado entre los personajes de Don Giovanni y Zerlina en la ópera *Don Giovanni*, de Mozart, en el cual Don Giovanni intenta, y consigue, seducir a la joven novia de Masetto.

³⁷⁷ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 105.

³⁷⁸ SCHUMANN, Robert: *Roberto Schumann: su arte... Op. cit.*, p. 34.

³⁷⁹ Citado por EIGELDINGER, Jean-Jacques: *Op. cit.*, p. 138. La traducción es mía.

³⁸⁰ *Ibidem (Ibidem)*.

Hay algo más en este asunto de la crítica de Schumann que encuentro mucho más revelador que la reacción de Chopin; es bastante previsible dado que, como acabo de comentar, su opuesta visión de la música a la profesada por Schumann. La reseña, aunque muy alabadora, no fue publicada completa y, en la misma edición, fue incluida otra, más formal y convencional. Jensen interpreta este hecho como un intento por parte de los editores de contrarrestar el tono extravagante del texto de Schumann. Es cierto que la *Allgemeine Musikalische Zeitung* era, como recuerda el recién citado autor, de corte conservador, pero creo que aun así el episodio da muestra de lo incómodo que podía resultar la fantasía de Schumann para su entorno. De hecho, la *Allgemeine Musikalische Zeitung* no volvería a publicar ninguno de sus escritos.³⁸¹ Sin embargo, la reseña es famosa, no sólo por dar una muestra excepcional del estilo de Schumann como crítico, sino que también revela el talento de Schumann para reconocer tempranamente a creadores que, con el tiempo, mostraron estar entre los grandes de la música, como Chopin. La crítica íntegra, en traducción española, titulada *Una obra número 2*, se encuentra en el Anexo III.

Daverio también pone de relieve cómo la mencionada crítica refleja el deseo de Schumann de fusionar música y poesía, al situarse entre prosa crítica e imaginativa, entre confesión personal y proclama pública. Schumann busca así salvar el abismo entre literatura y música, con un estilo periodístico que mediara entre ambas artes.³⁸² Es importante recordar que para Schumann música y literatura no estaban separadas en absoluto y que una mirada a su música que no tenga en cuenta ésta cuestión siempre corre el riesgo de obviar algo esencial para él. Así sucede demasiado a menudo con el análisis formalista: es posible describir con exactitud, y hasta con un nivel artístico alto, una o dos paredes, pero tal descripción nos dará una imagen de la casa demasiado superficial. También es cierto que las grandes obras de arte desafían una descripción que tenga en cuenta todas sus facetas (creo que tal cosa no es posible, y ni siquiera deseable), y quizá por eso perduran, pero estoy convencido de que en el caso de Schumann explicar aspectos de su obra

³⁸¹ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 105.

³⁸² DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 77.

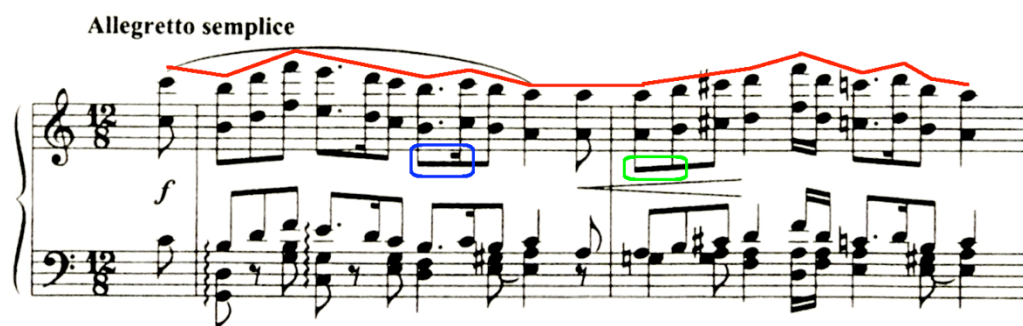
a través de la literatura no es opcional, una cuestión de inclinación estética, sino que es simplemente intentar hacer justicia a su visión creadora.

Ésa visión es la que ha llevado Schumann a utilizar en su obra para piano melodías que en su origen fueron concebidas como canciones. Los *Intermezzi* op. 4, un ciclo de seis piezas para piano compuesto en 1832 y publicado al año siguiente, utiliza en la cuarta pieza la melodía de *Hirtenknabe*, una canción temprana de Schumann para voz y piano. Así es la melodía de la canción:



Ejemplo 77: *Hirtenknabe*

Y así es el principio del cuarto *Intermezzo*:



Ejemplo 78: *Intermezzi*, n° 4

En este caso la cita, bastante extensa, es prácticamente literal; incluso los nombres de las notas son los mismos, algo que como ya vimos no es necesario en una cita musical. Los únicos cambios entre el original y la cita son dos pequeñas variaciones en el ritmo: el primer de ellos está señalado en azul en ambos ejemplos, el segundo en verde. Señalo no las notas, sino unas barras negras, que son las que determinan el ritmo de las notas a las cuales están conectadas. Visualmente podemos distinguir la diferencia si comparamos lo que se ve en el marco azul en cada caso, así como en verde.

El uso de la melodía de *Hirtenknabe*, una canción sin publicar escrita en agosto de 1828, también tiene una tercera dimensión: Jensen observa acertadamente que, aunque Schumann conserva la tonalidad original de la canción, la melodía ahora suena, no como si fuera para voz, sino pianísticamente, al estilo de *Papillons*.³⁸³ De modo que la melodía citada, en origen una canción, aparece en un ciclo para piano - los *Intermezzi* -, con un ropaje que recuerda otro ciclo pianístico - *Papillons* -, éste a su vez vinculado directamente con la novela *Flegeljahre*, de Jean Paul. Esta inesperada contraposición de ideas musicales crea precisamente el tipo de discontinuidad humorística, en el sentido jean-pauliano, que Schumann se esforzó por mostrar en esta etapa de su carrera.³⁸⁴ Otras canciones tempranas también fueron utilizadas por Schumann en obras para piano. El segundo movimiento, titulado 'Aria', de la *Grande Sonate* op. 11, cuenta con una clara elaboración de *An Anna*, una canción que había sido compuesta en 1828, cuatro años antes del comienzo de la composición de dicha sonata. Y el principal material temático del segundo movimiento de la Sonata en sol menor op. 22 tiene su origen en otra canción temprana, llamada *Im Herbst*. Aunque no dispongo de las partituras de éstas canciones para exponer aquí, autores como Jensen y Daverio confirman que el vínculo existe.³⁸⁵ De modo que Schumann, mismo en su música para piano, es poeta y compositor a la vez, como observa Daverio.³⁸⁶

Ya en el último de los *Intermezzi*, el sexto, Schumann cita su primera obra publicada, las *Variaciones Abegg*. Así es el inicio de su op. 1:

³⁸³ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 96.

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, pp. 153-154; y DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 33.

³⁸⁶ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 33.



Ejemplo 79: *Variaciones Abegg*, Tema

Y así la cita en el *Intermezzo*:



Ejemplo 80: *Intermezzi*, n° 6

Schumann no deja dudas de que se trata de una cita: las notas son exactamente las mismas en ambos casos, así como el ritmo, formado por negras.

Como vemos, los *Intermezzi* son ricos en citas y alusiones a obras tanto de otros autores como de publicaciones anteriores del propio Schumann, lo que no es casual sino otra señal de que el compositor estaba en deuda con Jean Paul.³⁸⁷

También en las *Davidsbündlertänze* op. 6 podemos encontrar una clara cita de la 'Promenade', uno de los números del *Carnaval* op. 9. Así es la melodía original:

³⁸⁷ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 96.



Ejemplo 81: *Carnaval*, 'Promenade'

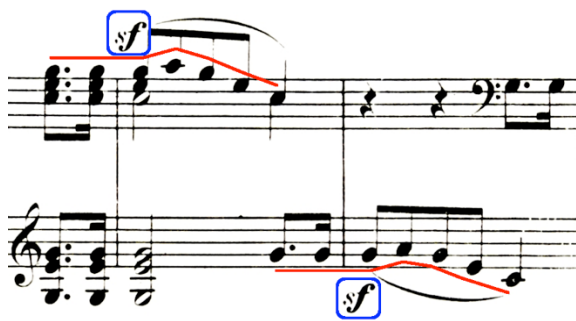
Y así la citación en la tercera de las *Davidsbündlertänze*:



Ejemplo 82: *Davidsbündlertänze*, Libro I, n.º 3

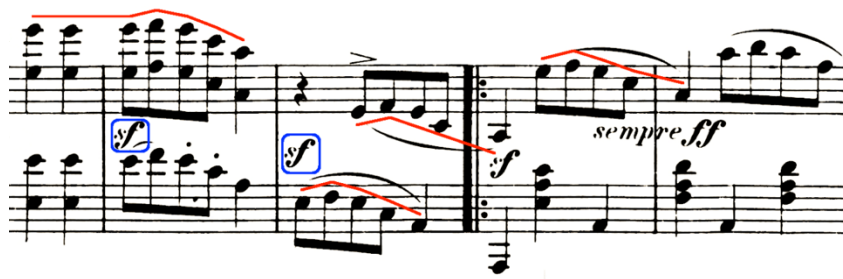
A juzgar solamente por el número de opus, no tiene sentido que algo del op. 6 sea una cita del op. 9; obviamente, no es posible citar algo que no existe todavía. Pero en música encontramos muy a menudo discrepancias en este sentido, debido a que composición y publicación no siempre son procesos cercanos en el tiempo, y eso pasa con los opus 6 y 9 de Schumann: en realidad el op. 9 fue compuesto en los años 1833/1835, mucho antes que el op. 6, del año 1837. Además, la melodía en cuestión es recurrente y tiene importancia estructural en la 'Promenade' del op. 9, mientras que su aparición en el op. 6 no tiene explicación formal, aparece de manera absolutamente inesperada, lo cual sólo se explica cómo cita de otra obra, lo que efectivamente es.

Otro ejemplo que puede sorprender si solamente tenemos en cuenta el número de catálogo, es decir, el opus, es la cita que aparece en el *Bunte Blätter* op. 99. Publicado en 1851, está compuesto por 14 piezas, y en la penúltima, llamada 'Scherzo', Schumann presenta la siguiente figura



Ejemplo 83: *Bunte Blätter*, 'Scherzo'

Es una cita del número inicial de *Carnaval*, publicado en 1837, que hace un uso muy extensivo de la misma figura:



Ejemplo 84: *Carnaval*, 'Prélude'

Hay muchos otros elementos de conexión entre la cita y el original:

- el uso del *sf* (tocar más fuerte las notas en cuestión): en ambos casos es el mismo; se encuentra en la primera de las cuatro corcheas (en azul).
- ambas piezas están en compás ternario. No es imprescindible mantener el mismo compás para que una cita sea reconocible; de hecho, hasta se puede cambiar el ritmo del fragmento; pero, aquí, se mantiene el compás y solo hay una pequeña diferencia rítmica, en las dos primeras notas.
- en ambos casos aparece en imitación: es decir, una mano repite lo que hizo la otra. En el caso presente, la izquierda imita a la derecha.
- los dos fragmentos comparten el hecho de que vienen después de una indicación para tocar más rápido: *Lebhafter* en *Bunte Blätter*, *Più moto* en *Carnaval*.

Aunque, obviamente, es perfectamente posible para un compositor insertar una melodía de otra obra compuesta muchos años antes, aquí la explicación quizá sea más sencilla: Schumann empezó a escribir *Bunte Blätter* en 1838, una época en que *Carnaval* todavía estaba muy presente en su vida, aunque la publicación sólo tuvo lugar en 1851.

8.6.3 *Großvatertanz*

La *Großvatertanz* (*Danza del abuelo*) tiene un significado especial para Schumann, como veremos, y merece consideración especial en este capítulo. Se trata de una melodía muy antigua, que ya en tiempos de Schumann existía en Alemania desde hacía varios siglos. Sin embargo, todavía era bastante conocida: Schubert, por ejemplo, la utilizó en el quinto vals de su *Letzten Walzer* op. 127, y Spohr en 1825 escribiría una *Festmarsch* empleándola.³⁸⁸ Tradicionalmente, la *Großvatertanz* era usada al final de las celebraciones de boda. El texto describe a una pareja de ancianos que, gracias a la danza, se transforman en hermosos y jóvenes novios, hasta la llegada del día siguiente. El concepto que nos interesa aquí es el dualismo entre lo arcaico y lo nuevo. La melodía ha sido utilizada ampliamente por Schumann, y Larry Todd ha abordado este asunto en su ensayo “*On Quotation in Schumann’s Music*”, inserto en la recopilación de textos editada por él mismo. Todd discute cómo varios autores han escuchado el tema en varias obras de Schumann, incluso cuando este no se encuentra claramente presente.³⁸⁹ Aquí, citaré los tres ejemplos considerados más significativos.

El primer de ellos es de *Papillons* op. 2, y la melodía de la *Großvatertanz* está citada en su integridad:

³⁸⁸ JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” *Op. cit.*, p. 141.

³⁸⁹ Ver TODD, R. Larry (Ed.): *Schumann and His World. Op. cit.*



Ejemplo 85: *Papillons*, n° 12

La clave aquí reside en que se trata de una melodía antigua que aparece en un contexto moderno. Es decir, es notable el contraste entre las ideas melódicas, rítmicas y armónicas de Schumann (utilizadas antes y después de la *Großvater Tanz*), y la rigidez, respecto a los mismos parámetros, de una cuadrículada, previsible, y algo banal, vieja melodía. Schumann ubica la *Großvater Tanz* de forma que ésta suena como algo pasado de moda, un símbolo de lo arcaico en el sentido negativo de la palabra.

El segundo caso es del quinto de los *Intermezzi* op. 4, y Schumann presenta solamente el principio de la antigua melodía:



Ejemplo 86: *Intermezzi*, n° 5

Aquí lo que ocurre es que Schumann usa la *Großvater Tanz* después de un inicio muy inestable tonalmente. Después de varios compases de ambigüedad tonal, Schumann establece la tonalidad de Re menor, y es entonces cuando aparece la vieja melodía. Al combinar una tonalidad inequívoca (Re menor) con la alusión a una vieja melodía, símbolo de estilos musicales tradicionales, Schumann está

sugiriendo que la claridad tonal es algo del pasado.³⁹⁰

Schumann contrasta un comienzo memorable, lleno de colorido e indefinición armónica, con una sección muy estable, algo forzada musicalmente, imbuida de ecos del pasado.³⁹¹ No es difícil extrapolar y decir que la primera sección quizá representa el presente, o incluso el futuro, mientras que la cuadriculada *Großvatertanz* evoca un indeseable tradicionalismo: este tipo de dualidad, fundamental en Jean Paul, recibe aquí su disfraz musical.³⁹²

Esta crítica a viejas prácticas, tanto musicales como en otros aspectos de la sociedad, cobra una forma más explícita en otra cita íntegra de la *Großvatertanz* en el último número de *Carnaval* op. 9:



Ejemplo 87: *Carnaval*, 'Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins'

El número se llama 'Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins', dónde la cofradía de David - Schumann y sus amigos - se enfrentan a los filisteos, los representantes de todo aquello que lastra el progreso, no solamente pero principalmente artístico. La *Großvatertanz* y la melodía que representa a la *Davidsbündler* (en la mano derecha) se enzarzan en una lucha de dimensiones épicas en el último, y más largo, de los 21 números que componen *Carnaval*. La vieja melodía aparece dos veces, las dos para ser tocada no en la mano derecha del pianista sino en la izquierda. Literalmente, la *Großvatertanz* está por debajo de lo que está ocurriendo, irrumpe con fuerza, pero está condenada a sucumbir a unos ideales más altos, más nobles, y que terminan prevaleciendo.

³⁹⁰ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 69.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 70.

³⁹² *Ibidem.*

Según Reiman, los múltiples usos que hace Schumann de la *Großvatertanz* para representar lo obsoleto tiene un paralelo importante en los obtusos burócratas de Jean Paul, los cuales frustran continuamente las intenciones de los jóvenes héroes de sus novelas. Oefel en *Die unsichtbare Loge*, Fraischdörfer en *Titan*, Le Baut in *Hesperus*, y los testadores en *Flegeljahre* son, en mayor o menor medida, referentes de una mentalidad que es contraria a la democracia, la juventud, el romance y otros valores positivos de los personajes más jóvenes quienes, casi siempre, son más interesantes, atractivos y liberales en sus puntos de vista.³⁹³

8.6.4 *Faschingsschwank aus Wien*

Quiero terminar este apartado con *Faschingsschwank aus Wien* op. 26, una obra que, como es habitual en Schumann, está llena de sorpresas y conexiones ocultas. La obra consta de cuatro movimientos, aunque trataré aquí solamente con el primero. Todos los ejemplos a continuación, salvo que se indique, son de este movimiento.

La primera cita importante es la siguiente:

³⁹³ *Ibidem.*



Ejemplo 88: *Faschingsschwank aus Wien*, n° 1

Sorprendentemente es una cita de ‘La Marseillaise’:



Ejemplo 89: ‘La Marseillaise’

Aunque Schumann modifica la métrica, pasando de una binaria del original a una ternaria en su obra, la melodía es perfectamente reconocible, y no ha pasado desapercibida.³⁹⁴

Más adelante, en el mismo movimiento, Schumann construye una sección con constantes saltos:

³⁹⁴ Ver, por ejemplo: DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* *Op. cit.*, p. 179; GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 85; JENSEN, Eric Frederick: *Schumann...* *Op. cit.*, p. 151; OSTWALD, Peter: *Op. cit.*, p. 147; REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 147.



Ejemplo 90: *Faschingsschwank aus Wien*, n° 1

Es una cita del tercer movimiento de la Sonata para piano op. 31 n° 3 de Beethoven:



Ejemplo 91: Beethoven, Sonata op. 31 n° 3, III

Por otro lado, Schumann hace algo notable en la *coda* del movimiento: inserta cuatro reminiscencias de material anterior.³⁹⁵ Tres son del mismo movimiento, otra de una obra anterior del mismo Schumann. La *coda* empieza de la siguiente forma:

³⁹⁵ La palabra *coda*, italiano para *cola*, designa siempre la parte final de una obra, o de un movimiento en este caso.



Ejemplo 92: *Faschingsschwank aus Wien*, n° 1

Es un recuerdo de una de las secciones anteriores:



Ejemplo 93: *Faschingsschwank aus Wien*, n° 1

Los pasajes son idénticos; de hecho, las notas de ambas manos son exactamente las mismas. Por eso no he señalado nada en los perfiles, basta con una comprobación visual. La única diferencia es que en la *coda* la mano izquierda toca dos notas al principio del pasaje, solamente una vez (marcadas en azul).³⁹⁶

Más adelante, Schumann presenta lo siguiente:

³⁹⁶ Por la partitura puede parecer que dichas notas se repiten otras tres veces, pero no es así. Las ligaduras que vemos conectando las dos notas iniciales con las demás indican que sólo hay que oprimir las teclas la primera vez, y dejar que las notas suenen durante el tiempo que duren las ligaduras.



Ejemplo 94: *Faschingsschwank aus Wien*, n° 1

Se trata de una cita de la sexta pieza de su *Kreisleriana* op. 16:



Ejemplo 95: *Kreisleriana*, n° 6

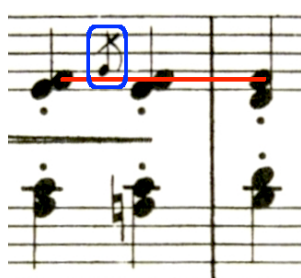
Puede parecer que solamente dos motivos ascendentes es poca similitud para calificar eso como cita, si no fuera porque las notas son exactamente las mismas en ambos casos, así como los intervalos entre ellas. También el ritmo, aunque no sea absolutamente idéntico, es más similar de lo que puede parecer visualmente, ya que en los dos casos tenemos dos veces el mismo patrón de cuatro notas cortas seguidas de una larga. Con eso ya sería más que suficiente; pero además Schumann repite la misma armonía, algo que no tendría por qué hacer ya que una misma melodía puede armonizarse de múltiples maneras.

Apenas unos compases después de la cita anterior, Schumann presenta este pasaje:



Ejemplo 96: *Faschingsschwank aus Wien*, n° 1.

Es un pasaje elaborado en base a tres notas repetidas, señaladas en rojo. Schumann básicamente repite tres veces la misma nota; después repite tres veces otra nota distinta; y, así, un grupo tras otro. Hay dos casos en que la línea roja no es recta, pareciendo que hubo un salto, pero no es así: la tercera nota en ambos casos es exactamente la misma, en la misma altura, que las dos primeras. Su posición en un lugar distinto en la partitura se debe a lo que se llama cambio de clave, algo complejo de explicar aquí. Lo que interesa es que estamos delante de una misma nota repetida tres veces, como en los demás casos del ejemplo. También he señalado en azul unas notas que están impresas en un tipo más pequeño. En este caso son notas de ornamento, en realidad no tienen apenas, digamos, entidad en sí mismas, sino que dependen de la nota que les sigue, impresa en tipo normal. La nota de ornamento es un detalle bonito e interesante, pero no tiene función estructural, y en un análisis formal no aparecería. Este extensivo uso de tres notas repetidas junto a notas de ornamento es una elaboración de un fragmento anterior:



Ejemplo 97: *Faschingsschwank aus Wien*, n° 1

Como vemos, ya Schumann había utilizado una breve figura que incorpora los elementos principales de su posterior pasaje. Integrado en las tres notas repetidas puso la nota de ornamento, que sirve aquí para llamar la atención del oyente sobre un fragmento aparentemente poco significativo. La llamada de atención se mostrará entonces justificada en la elaboración posterior, una manera interesante de elevar lo prosaico a un status superior.

Por último, veamos el siguiente fragmento:



Ejemplo 98: *Faschingsschwank aus Wien*, n° 1

El fragmento arriba consta de 16 compases, solamente, y es una transición que sirve para conectar dos secciones más largas. Schumann entonces, para terminar el movimiento, repite éstos 16 compases, utilizando el material ascendente (en rojo en los dos ejemplos) para expandir el pasaje y llevarlo a un final brillante:

Ejemplo 99: *Faschingsschwank aus Wien*, n° 1

También he señalado en azul algunas notas, todas ellas un Sol bemol que tienen un significado especial que será explicado más adelante. En resumen: en el primer movimiento del *Faschingsschwank aus Wien* nos encontramos con:

- una cita de la ‘Marseillaise’
- una cita de una sonata de Beethoven
- una cita de la *Kreisleriana*
- tres elaboraciones de material anterior del mismo movimiento

¿Cómo se conecta todo eso en un entramado coherente? Más importante para la presente Tesis: ¿qué papel juega Jean Paul en toda esa historia?

Schumann publicó solamente obras para piano en los años 30 del siglo XIX, y podemos identificar a lo largo de la década un cambio en su abordaje formal. Primero, Schumann escribe obras con una muy marcada tendencia digresiva, obras formadas por fragmentos cortos. No es que a las obras les falte unidad y coherencia, es simplemente que están formadas por varias piezas pequeñas, de carácter rapsódico. Principalmente *Papillons* op. 2 y *Carnaval* op. 9, pero también las *Variaciones Abegg* op. 1 y los *Impromptus* op. 5, que son algunos de los ejemplos más importantes en esta etapa. Ya las obras de la segunda etapa muestran a un Schumann mucho más interesado en la forma sonata, una forma clásica que ya en su época gozaba de un gran prestigio histórico.³⁹⁷ Para entonces Beethoven había publicado sus 32 Sonatas para piano, en lo que se considera uno de los grandes monumentos de la música de todos los tiempos. Además de publicar sus propias sonatas (op. 11, op. 14 y op. 22), las inclinaciones clásicas de Schumann se reflejan entonces en obras como *Davidsbündlertänze* op. 6, *Phantasiestücke* op. 12, *Novelletten* op. 21, y el *Faschingsschwank aus Wien* op. 26. Todas éstas piezas delatan una preocupación, en mayor o menor medida, con una organización formal más estricta, una de las principales características de la forma sonata.

³⁹⁷ Para un texto de referencia sobre la forma sonata, ver ROSEN, Charles: *Formas de Sonata... Op. cit.*

Según Reiman, este interés de Schumann por lo que la sonata tradicionalmente representa tiene una contrapartida en Jean Paul y su experiencia en Weimar. Desde 1798 hasta el cambio de siglo Jean Paul vivió en dicha ciudad, dónde tenía esperanzas de encontrar afinidades con los artistas locales. En aquél entonces Weimar representaba la cuna del Clasicismo literario alemán y autores como Goethe, Schiller, y Herder habían establecido allí su hogar. Jean Paul, quién había pasado la mayor parte de su vida en relativo aislamiento en pequeñas ciudades como Hof y Joditz, encontró una cálida recepción al principio, pero sus habilidades sociales se mostraron insuficientes para ganarse un lugar en el círculo de Goethe and Schiller. Jean Paul terminaría por ofender a ambos escritores, con espirituosas pero indiscretas observaciones, inspirando Goethe a escribir un poema devastador titulado “Der Chinese in Rom”. La estancia frustrada en Weimar sería una rica fuente para la vena crítico-satírica de Jean Paul, plasmada en su novela *Titan*, empezada en 1892 y publicada en 1803.³⁹⁸ Por su lado, en 1839 Schumann intentaría establecerse en Viena, la capital musical de la época, con resultados tristemente similares a los de su escritor favorito en Weimar. Su idea era encontrar alguien interesado en publicar su revista, la *Neue Zeitschrift für Musik*, pero tal empresa chocó de lleno con el generalizado conservadurismo de la capital imperial. La decepción fue grande para Schumann, ya que Viena era la fuente de casi toda la música significativa para él, desde las clásicas sonatas de Beethoven hasta las danzas populares de Schubert.³⁹⁹

Titan, una *Bildungsroman* (novela de formación) llena de excentricidades tanto en la narrativa como en los personajes, marca la estancia en Weimar de Jean Paul.⁴⁰⁰ El personaje de Fraischdörfer, un afectado crítico de arte cuyas observaciones rozan lo ridículo, satiriza a todo el círculo que rechazó a Jean Paul en su momento.⁴⁰¹ En el contexto de una *Bildungsroman*, Fraischdörfer forma una parte negativa, aunque importante, de la educación estética del personaje principal,

³⁹⁸ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 133.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 144.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 143.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 144.

Albano.⁴⁰² *Faschingsschwank aus Wien* es quizá la obra de Schumann que, de manera más clara, se vincula con *Titan*. Schumann desentonó en Viena más aún que Jean Paul en Weimar, pero no porque no admirara la herencia musical vienesa, sino porqué condenaba la cultura musical superficial en que se encontraba.⁴⁰³

De ahí la cita de “La Marseillaise”. El himno francés, al ser símbolo de revuelta, estaba en la época prohibido en Viena por la reaccionaria monarquía de los Habsburgo. Se recomendaba a los viajeros no llegar ni a silbarla,⁴⁰⁴ y al citarla Schumann expresa su desagrado con los censores austriacos, los mismos que hicieron su estancia en la capital imposible.⁴⁰⁵ La cita de la hasta entonces poco tocada *Kreisleriana* también encaja en este contexto crítico, ya que era una pieza que con toda probabilidad no contaba con la aprobación del público vienés.⁴⁰⁶

La cita a Beethoven también está cargada de significado, ya que la sonata citada, op. 31 nº 3, es una de las tres sonatas señaladas por el mismo Beethoven como indicativas de caminos completamente nuevos en su desarrollo como compositor.⁴⁰⁷ Schumann así muestra su admiración por lo que Viena representó en el pasado, y a la vez trata también de encontrar nuevos caminos para la creación musical, caminos que surgirían de una osada y valiente re-interpretación del legado histórico, y no de una repetición estéril de viejos modelos, por importantes y cargados de significado que éstos estuviesen para él.

Por último, están las tres elaboraciones de material anterior del mismo movimiento. Aunque *Faschingsschwank aus Wien* es parte de una etapa en la carrera de Schumann en la que busca nuevos caminos, eso no es impedimento para que anteriores estrategias también estén presentes. Re-evaluar un pasaje, dando importancia a algo que en un primer momento no parecía tener tanta, es algo típico

⁴⁰² *Ibid.*, p. 145.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁰⁴ GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 85.

⁴⁰⁵ Ostwald también considera, además de la crítica a la censura, la cita de ‘La Marseillaise’ como un guiño a Clara, que en la época se encontraba en París. OSTWALD, Peter: *Op. cit.*, p. 147.

⁴⁰⁶ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 148.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 147.

tanto en Jean Paul como en las primeras obras de Schumann.

Los cuatro Sol bemoles del ejemplo 99 están en una posición rítmica muy específica, son lo que llamamos síncopas en música. Para Reiman, constituyen una pequeña digresión, pero su finalidad aquí les confiere un significado especial: sintetizan el curso de todo el movimiento, el cual fue esencialmente digresivo y alusivo. Así como en *Titan* Jean Paul recurre a sus patrones narrativos habituales, el primer movimiento de *Faschingsschwank aus Wien* sirve a Schumann de marco clasicista (por las referencias a Beethoven y el manejo de la forma sonata) para sus tendencias digresivas y alusivas.⁴⁰⁸ De forma que tanto Schumann como Jean Paul encontraron en la exploración y de-construcción de estructuras clásicas (forma sonata y novela de formación) una manera de sublimar el conflicto fruto de su colisión con Viena y Weimar, bastiones en su momento del Clasicismo musical y literario, respectivamente. Unidos una vez más en sus afinidades estéticas, ambos desafían el estereotipo romántico, rechazando el pasado inmediato, pero glorificando el pasado distante.⁴⁰⁹

8.7 Complejo - Sencillo

Esta categoría trata de cómo tanto Jean Paul como Schumann mezclan géneros que son muy dispares: por un lado, aquellos considerados más sofisticados e importantes; y por otro, los populares, aquellos géneros que no cuentan con un nivel de elaboración muy alto, estando más vinculados al entretenimiento.⁴¹⁰ Es una categoría que considero difícil de explicar musicalmente de manera asequible, ya que trata a menudo con macro-estructuras musicales complejas. Explicar cómo Schumann experimenta con la sonata (un género ‘complejo’) y con el vals u otras danzas (considerados ‘sencillo’) en *Carnaval*, *Davidsbündlertänze*, o las *Novelletten*, es algo que incluso con una intención didáctica modesta conllevaría una cantidad enorme de ejemplos musicales, y no estoy seguro de tener éxito en tal

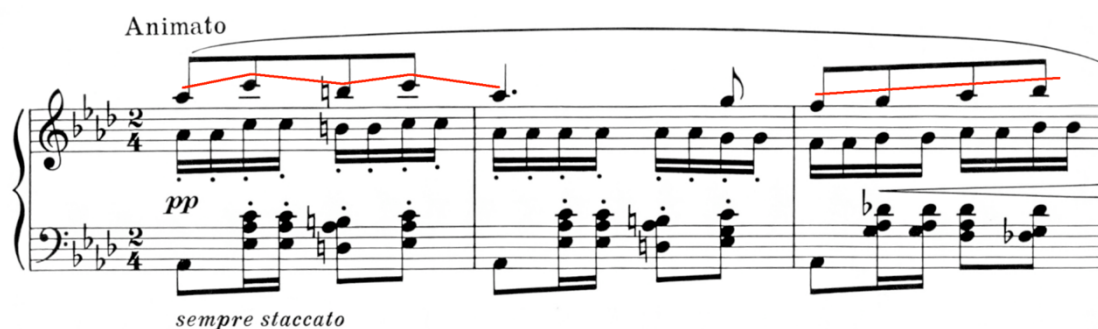
⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 149.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 135.

⁴¹⁰ Ver “Higher and Lower Forms” en REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, pp. 124-155.

tarea. Mostraré apenas tres ejemplos musicales más sencillos, todos de *Carnaval*, y espero que sirvan de muestra al interesante proceso de mezcla entre géneros. Junto a ejemplos del mismo proceso en Jean Paul e incluso de otros aspectos de la vida de Schumann, espero dejar este apartado con una comprensión básica pero clara de otro vínculo más entre los dos protagonistas de la Tesis.

El primer ejemplo es ‘Reconnaissance’, uno de los números del citado *Carnaval*. La pieza es una forma sencilla, lo que se llama un A-B-A. La sección A es uniforme en su textura, eso es, lo que aparece en el primer compás es lo que va a suceder en toda la sección. No es que el primer compás se repita una y otra vez, sino que la manera en que las notas están organizadas se va mantener en líneas generales. Los tres primeros compases aclaran más que cualquier explicación:



Ejemplo 100: *Carnaval*, ‘Reconnaissance’

Se puede ver que las notas van cambiando, pero es evidente la similitud entre los compases.

La sección A tiene algo de popular, sería la parte ‘sencilla’ del número. El ritmo es de una polka, un género muy popular, y la escritura del piano sugiere un tipo recargado de música de salón que fascinaría a las jóvenes Victorianas más adelante.⁴¹¹

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 107.

De manera inesperada, la parte B tiene una estética completamente diferente:



Ejemplo 101: *Carnaval*, ‘Reconnaissance’

La nueva sección está construida con el mismo material de la sección A; como se puede ver por las líneas rojas en los dos casos, es la misma melodía. Pero ya el ritmo de polka ha desaparecido, sustituido por un procedimiento de lo más sofisticado: la imitación. Vemos como la mano izquierda, en azul, repite exactamente lo mismo que hizo la mano derecha. El proceso de imitación va a durar toda la sección, y es importante decir que hacer tal cosa no es fácil. No sirve cualquier melodía para hacer imitaciones; y lograrlo requiere una cuidadosa planificación.

La imitación es un recurso musical característico de la llamada música contrapuntística, la que practicara Bach, por ejemplo, principalmente en sus fugas. Dar a una melodía un ligero ropaje de salón para luego ponerle una sesuda vestimenta evocadora de la música más intelectual imaginable es algo que Schumann debe mucho a Jean Paul, como veremos más adelante.

Otro ejemplo es el último número de *Carnaval*, llamada ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’:



Ejemplo 102: *Carnaval*, ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’

Es el número más largo del ciclo, y no podré mostrar toda su complejidad aquí; sin embargo, la marcha inicial es un híbrido que sirve de interesante ejemplo.

Llama la atención el hecho de que Schumann lo llame ‘Marcha’, cuando la marcha es un género siempre en ritmo binario y aquí se trata de uno ternario - de ahí el número 3 al principio de la partitura. Si la pieza no fuera parte del repertorio habitual de los pianistas, sería difícil de imaginar una marcha que suene tan marcial, a la vez que evita la métrica característica del género.⁴¹² Hacer que una pieza tenga el carácter de marcha usando un ritmo de vals (*Carnaval* es en esencia un ciclo de vales) no es fácil, y la verdad es que la marcha aquí suena bastante imponente. Y que suene imponente es interesante, porque Schumann logra el efecto no por técnicas complicadas sino todo lo contrario. La melodía muy sencilla, sin apenas saltos ni cromatismos (notas extrañas a la escala en cuestión); un ritmo también básico (de hecho, de los cinco compases de muestra cuatro repiten el mismo ritmo, en rojo: palo, barra, palo); la línea del bajo (la nota más grave de todas) muy estática, como se puede ver por las líneas verdes; los insistentes acentos - *sf* - en el convencional primer tiempo; y la textura de acordes; todo contribuye a que el pasaje suene como una pomposa marcha. De forma que Schumann coge un ritmo ternario, típico de los vales, y hace una marcha. Un género popular que, a través de técnicas sencillas de composición, es revestido entonces de grandiosidad y pompa, en un símbolo de la épica lucha entre la Cofradía de David y los Filisteos.

Desde cierto punto de vista, diríamos que un filisteo, conservador por naturaleza, haría una marcha en ritmo binario, haría lo esperado. Quizá Schumann nos esté diciendo que su marcha, la de los progresistas, con su subversivo ritmo ternario, muestra que otro camino para interpretar las tradiciones es posible. El que hoy en día sigamos escuchando su música es prueba de que el carácter triunfal de su marcha estaba justificado. Quizá más importante aún es ver cómo Schumann mezcla, en este último número, la forma sonata con la marcha inicial y con el vals que le sucede. Ya he comentado que no pasaré a exponer los detalles estructurales aquí, pero sí discutiré cómo la ‘Reconnaissance’ en particular como *Carnaval* en

⁴¹² *Ibid.*, p. 119.

general deben mucho a la mezcla Complejo - Sencillo en Jean Paul.

Jean Paul ha creado varias escenas en las cuales dos personajes se reconocen en un atestado salón de baile, en un tipo de situación que recuerda fácilmente las fantasías románticas de los cuentos principescos, algo muy apetecible para el público habitual de sus novelas, formado principalmente por jóvenes lectoras.⁴¹³ Reiman cita un conocido momento en *Hesperus*, en el cual tiene lugar un concierto dado en un jardín por Karl Stamitz y su orquesta, a quién Jean Paul había escuchado en Hof en 1792.⁴¹⁴ Uno de los personajes, Viktor, disfruta con la música, pero su alegría se ve empañada amargamente por la presencia de Klotilde, de la cual está enamorado pero que se encuentra prometida con su mejor amigo. Viktor decide pasar el rato en el concierto observando a Klotilde y comparando mentalmente su belleza con la musical. Jean Paul describe el momento de manera literalmente florida, algo que seguramente no habrá pasado desapercibido a sus lectores:

Ach er erblickte sie auch! - Aber zu hold, zu paradiesisch! Er sah nicht das denkende Auge, den kalten Mund, die ruhige Gestalt, die so viel verbot, und so wenig begehrt: sondern er sah zum erstenmal ihren Mund von einem süßen harmonischen Schmerz mit einem unaussprechlich-rührenden Lächeln umzogen - zum erstenmal ihr Auge unter einer vollen Träne niedergesunken, wie ein Vergißmeinnicht sich unter einer Regenzähre beugt. O diese Gute verbarg ja ihre schönsten Gefühle am meisten! Aber die erste Träne in einem geliebten Auge ist zu stark für ein zu weiches Herz ...⁴¹⁵

Este tipo de prosa es la que llevó a autores como Robert Jacobs a descartar a Jean Paul como una fuente digna de inspiración para Schumann.⁴¹⁶ Sin embargo,

⁴¹³ *Ibid.*, p. 107.

⁴¹⁴ Karl Stamitz (1745-1801), fue un compositor, violinista y director alemán. Es interesante cómo Jean Paul incorpora una persona real en su novela, y Schumann haría lo mismo con Chopin y Paganini, en dos números de *Carnaval*.

⁴¹⁵ RICHTER, Jean Paul: Werke, vol. 1: *Die unsichtbare Loge* and *Hesperus*, p. 777 (citado y traducido por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 108: “Ah, he did see her! - But too beautiful, too paradisiac! He did not see the pensive eyes, the cold mouth, the calm features, that forbade so much and desired so little: instead, for the first time, he saw her mouth drawn with a sweet harmonic pain, surrounded by an unspeakably moving smile - for the first time he saw her eyes sinking under fully formed tears, as a forget-me-not bends itself under the weight of morning dew. Oh, this good soul hid most of all her most beautiful emotions! But the first tear in a beloved eye is too much for a too tender heart ...”).

⁴¹⁶ Para Jacobs, *Flegeljahre* es “the most artistic and articulate” de todas las novelas de Jean Paul, mientras que las demás “end by bewildering and irritating. For one thing they are full of intolerable

Reiman recuerda que la prosa de Jean Paul no siempre es así tan cursi, y tiene cualidades que son difíciles de traducir. Según la autora el lenguaje usado tiene una cualidad poética, una sensibilidad al sonido y a la repetición que es a veces comparable con los mejores poetas líricos de la época. En el pasaje mencionado, Jean Paul se concentra en las iniciales sibilantes y aspiradas “s” y “v”, y en estructuras sintácticas paralelas: “das denkende Auge, den kalten Mund” (el ojo pensante, la boca fría) ... “mit einem Lächeln umzogen, unter einer Träne niedergesunken” (envuelto por una sonrisa, hundido bajo una lágrima).⁴¹⁷ Aunque en líneas generales tampoco encontramos el refinamiento de un poema corto, según Reiman también es cierto que Jean Paul evita por completo la aridez habitual de la prosa novelística de la época. Como este, los pasajes más poéticos de Jean Paul están reservados, como es de esperar, para los momentos de mayor intensidad entre los principales protagonistas, aunque sea solamente en sus pensamientos.⁴¹⁸

La ‘Reconnaissance’ puede ser considerada un reflejo musical de estos pasajes de ‘reconocimiento’ entre personajes de Jean Paul. La pieza de Schumann comparte con el escritor un marcado estilo popular, con un toque de cursilería, hasta que llega la sección central y tiene lugar la metamorfosis. Reiman sugiere una interpretación poética para las notas repetidas y sueltas de la mano derecha al principio (ej. 100, p. 262), las que llevan un puntito abajo: junto a la indicación para tocar muy delicadamente (*pp*), representarían el agitado palpitar de los corazones de los amantes, al reconocerse en la sala de baile.⁴¹⁹ Y es muy tentador especular con la probabilidad de que las adolescentes lectoras de Jean Paul, sin duda entre el público consumidor de una pieza aparentemente de salón como ‘Reconnaissance’, vinculasen la pieza de Schumann con las novelas del entonces afamado escritor: el reconocimiento de lo literario a través de lo musical sería un triunfo estético para un compositor que siempre consideró ambas artes simplemente como distintas caras

digressions [...], packed with irrelevant learning, obscure and confusing to a degree.” JACOBS, Robert L.: “Schumann and Jean Paul”. *Op. cit.*, p. 251.

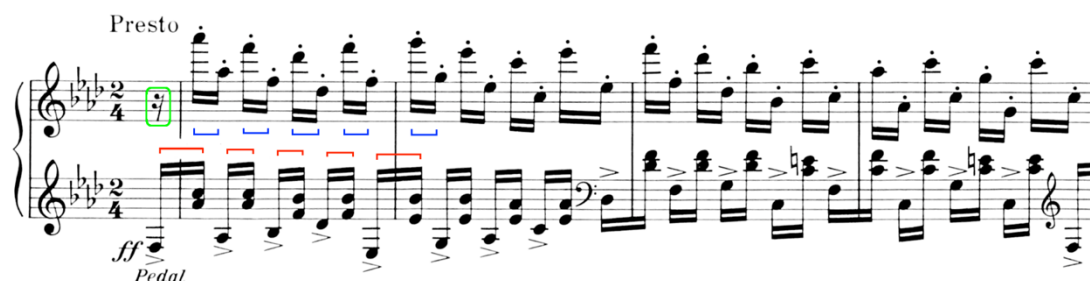
⁴¹⁷ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 108.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 107. Aunque los puntitos sólo aparecen en los dos primeros compases, Schumann indica con un “*sempre staccato*” que toda la sección debe tocarse de la misma manera que al principio. Poner un puntito en cada una de las notas en un pasaje largo es bastante tedioso, de ahí el uso de la abreviatura.

de la misma moneda.

El tercer y último ejemplo es uno de los números de *Carnaval* que hace referencia a una persona real, y se llama ‘Paganini’:



Ejemplo 103: *Carnaval*, ‘Paganini’

La esencia musical de ‘Paganini’ es, en el fondo, mucho más sencilla de lo que puede parecer por la partitura. El interés - y dificultad técnica - viene dado por un recurso sencillo: el hecho de que las dos manos no empiecen a la vez. Las notas de ambas manos están agrupadas de dos en dos, como se puede observar. Pero la mano izquierda empieza primero sola, por eso la derecha tiene un silencio, señalado en verde. Desplazada una nota en relación a la izquierda, empieza después la derecha. He marcado el desplazamiento con barras rojas (mano izquierda) y azules (mano derecha), para que se vea claramente que las manos no coinciden desde el punto de vista de la organización interna de cada una. De no ser por este desplazamiento, ‘Paganini’ sería una pieza musicalmente muy sencilla, y mucho más fácil de tocar, ya que es el desfase entre las manos lo que la hace realmente difícil desde el punto de vista motiviz: sin esta ilusión, la pieza es estructuralmente convencional.⁴²⁰

‘Paganini’ tiene su contrapartida en el personaje de Roquairol en *Titan*. Roquairol es un adolescente problemático; no quiere ser visto como un ‘chico bueno’, se vende como hombre del mundo cuando apenas ha viajado, hace lo imposible para que su pedestre vida parezca dramática y peligrosa, e incluso aprovecha su asombroso parecido físico con Albano, el héroe de la novela, para seducir a una joven que ha despertado el interés de éste. En términos actuales,

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 113.

Roquairol no parece más que un adolescente desesperado por atención.⁴²¹ Sin embargo, Jean Paul le describe de tal manera que el personaje parece más interesante de lo que realmente es. La envidia de Albano que consume a Roquairol es así descrita por el escritor:

Das fressende Gift der Viel-Liebhaberei und Vielgötterei lief wieder heiß in allen Adern seines Herzens um-: er machte wilden Aufwand, Spiele, Schulden, so weit es nur ging-setzte Glück und Leben auf die Waage-warf seinen eisernen Körper dem Tode zu, der ihn nicht sogleich zerschlagen konnte-und berauschte sich in der Wilden-Trauer um sein gemordetes Leben und Hoffen im Leichentrunk der Schwelgerei; ein Bund, den Wollust und Verzweiflung schon oft auf der Erde miteinander auf Kriegsschauplätzen und in großen Städten geschlossen haben.⁴²²

Roquairol, en sí mismo, es aburrido; su auto-indulgencia carece totalmente de interés. Es el rico vocabulario de Jean Paul, con su interminable fraseo y comparaciones con épicas batallas lo que hace que el personaje sea dramáticamente atractivo. El mundano Roquairol es elevado nada más que por trucos literarios; y lo mismo hace Schumann con ‘Paganini’, una pieza que se salva de ser absolutamente convencional gracias a un sencillo ardid rítmico.⁴²³

Hemos visto cómo convierte Jean Paul pasajes y personajes corrientes en algo más sofisticado, y cómo Schumann replica el proceso, pero hay otro aspecto del escritor que es preciso tener en cuenta en el juego Complejo - Sencillo.

Jean Paul mismo, en *Vorschule der Ästhetik*, clasifica las novelas en ‘italienisch’, ‘deutsch’, y ‘niederländisch’, según el carácter de las mismas. Como se puede concluir, la clasificación correspondería a los caracteres nacionales italiano, alemán y holandés, aunque su razonamiento no siempre es del todo

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² RICHTER, Jean Paul: *Werke*, vol. 3: *Titan*, p. 730 (citado y traducido por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, pp. 113-114. “The devouring poison of polyamory and polytheism ran hot in all his veins; - he indulged in wild extravagances gaming, debts, as far as he could go - put his luck and life on the line -offered his iron body to death, who would not strike him down yet - and got drunk with the funeral wine of voluptuousness in wild mourning over his murdered life and hope. Lust and desperation have often formed this union both in battle sites and large cities.”).

⁴²³ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 114. Reiman recuerda que la caracterización de un músico pedestre que parece más de lo que es debido a trucos dice respecto al ‘Paganini’ personaje de *Carnaval*, en ningún caso al Paganini real, a quien Schumann admiraba enormemente.

convinciente en este aspecto.⁴²⁴

Las novelas al estilo italiano son aquellas que tratan de temas profundos, temas que elevan al lector más allá de las preocupaciones de la existencia cotidiana. Aquí entrarían *Die Leiden des Jungen Werther*, de Goethe; *Ardinghello*, de Heinse;⁴²⁵ y *Titan*, del propio Jean Paul. En el estilo alemán, la temática es intermediaria entre la tragedia épica y la comedia común. Jean Paul escribe que autores como Sterne, Fielding,⁴²⁶ partes de *Wilhelm Meister* de Goethe, y sus novelas *Flegeljahre* y *Siebenkäs* pertenecen a este terreno. El estilo ‘niederländisch’ abarca la parodia y la sátira, aunque esa conclusión es fruto no tanto de la exigua descripción de Jean Paul sino de la lista de obras proporcionada por él: obras de Smollett,⁴²⁷ junto a las cortas novelas paródicas del mismo Jean Paul, como *Leben Fibels* y *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wuz in Auenthal*. Lo que más interesa para la discusión aquí es que Jean Paul reconoce que estos estilos no son excluyentes, sino que normalmente podemos encontrar los tres, en mayor o menor medida, en cualquier novela.⁴²⁸ El gusto de Jean Paul por mezclar géneros es patente en *Hesperus*, dónde el *Bildungsroman* y el *Trivialroman* se encuentran, con resultados a la vez extraños y excitantes.⁴²⁹ Lo mismo hace Schumann en *Carnaval* al mezclar el vals con la forma sonata, una fusión que no encuentra en absoluto explicación ni referentes previos en la historia de la música. Schumann alcanza así el ápice de su entonces ideal poético, creando una síntesis completamente original entre lo sofisticado, lo sencillo, y la vanguardia.⁴³⁰

Interesante también es comprobar que Schumann, en cierto sentido, lleva la mezcla de géneros a otros aspectos de su vida también. En julio de 1837 el compositor empieza un registro detallado de los honorarios a los colaboradores de

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 118.

⁴²⁵ Jakob Heinse (1746-1803), escritor alemán.

⁴²⁶ Laurence Sterne (1713-1768), novelista y humorista irlandés. Henry Fielding (1707-1754), novelista y dramaturgo inglés.

⁴²⁷ Tobias Smollett (1721-1771), novelista escocés.

⁴²⁸ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 118

⁴²⁹ *Ibid.*, p. 124.

⁴³⁰ *Ibidem*.

su revista. Más tarde, el 2 de octubre, empieza a apuntar allí diariamente sus propios gastos. Hasta febrero de 1854, cuando es ingresado en el hospital psiquiátrico, Schumann lleva rigurosamente las cuentas en ese *Haushaltbücher*, libro de contabilidad casero.⁴³¹ La lista de gastos es fascinante, incluyendo desde puros, café, cerveza, champagne, agua de colonia, jabón, alquiler, ropa, y leña para la chimenea, hasta papel pautado para componer, copistas (los profesionales que realizan una copia, a partir del autógrafo, para la imprenta), afinación del piano, entradas de conciertos y suscripciones a periódicos.⁴³² Después de aproximadamente dos años Schumann empieza, además de los gastos, a confiar al *Haushaltbücher* otro tipo muy distinto de actividad. A partir de este momento, y cada vez con mayor intensidad, el libro será testigo de sus actividades como compositor, sus lecturas, e incluso sus fluctuaciones, tanto anímicas como fisiológicas: el *Haushaltbücher* empieza a asumir las funciones del diario, a menudo incluso sustituyéndolo.⁴³³ El libro de contabilidad convertido en diario es un ejemplo más de cómo Schumann, a la hora de expresarse, no discrimina entre actividades que podrían ser consideradas sofisticadas y otras no; también en su música el vals y la sonata, por ejemplo, pueden convivir perfectamente.⁴³⁴

Carnaval sigue siendo una de las piezas más populares de Schumann; y la hibridación de géneros es apenas una de las características del ciclo que debe mucho al estilo presente en *Hesperus*, *Titan*, *Flegeljahre*. Asumiendo que la obra de Jean Paul hoy en día ocupa una posición más bien marginal en la literatura alemana, podemos decir que, en cierto sentido, el impacto de Jean Paul en los siglos XX y XXI es debido en gran parte a los ciclos de Schumann, quizá sobre todo a *Carnaval*.⁴³⁵

⁴³¹ Posteriormente, hasta febrero de 1856, año de la muerte de Schumann, serían su esposa Clara y el amigo y compositor Johannes Brahms quienes mantendrían al día la contabilidad.

⁴³² Daverio cuenta que la obsesión de Schumann con el detalle le lleva incluso a apuntar que dio, el 25 de agosto de 1838, una moneda a un “pobre diablo”. DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, pp. 160-161.

⁴³³ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 161.

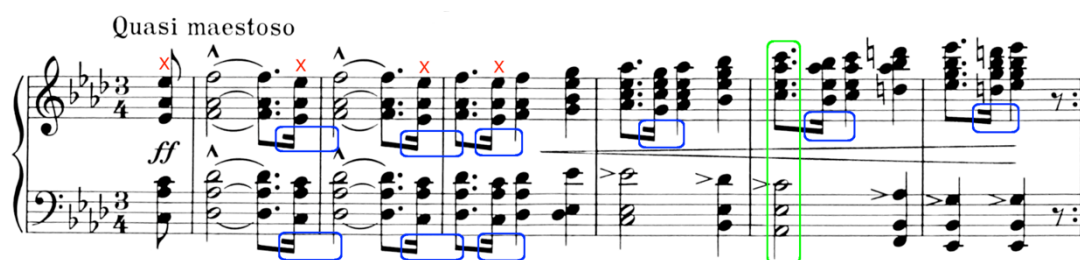
⁴³⁴ También el *Ehetagebuch* (libro de matrimonio), regalado por Schumann a Clara para registrar “everything that touches us mutually in our household and our marriage [...]”, y mantenido por la pareja con cierta regularidad por tres años y medio, ocupa una posición intermedia entre “confession, creativity, and even criticism.” DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 196.

⁴³⁵ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 123.

8.8 Burla de lo pomposo

Parodiarse de las situaciones pomposas, de lo protocolario, es algo que tanto Jean Paul como Schumann hacen con frecuencia en sus obras. Ya hemos visto cómo los conceptos de ‘sofisticado’ y ‘sencillo’ merecen la misma consideración para ellos, y no dudan en mezclarlos, ya que no ven motivos para priorizar uno u otro. En este sentido, burlarse de una visión predominante de que lo sofisticado es más importante que lo sencillo, es simplemente causa lógica de su desacuerdo respecto a tales jerarquías.

Schumann empieza así su tantas veces aquí mencionado *Carnaval*:



Ejemplo 104: *Carnaval*, ‘Prélude’

La indicación *Quasi maestoso* quizá ya sea una pista: parece que algo le falla a quién o quiénes sean que tengan pretensiones de majestuosidad. Sin embargo, lo majestuoso desde luego está presente. La indicación para tocar con mucho sonido (*ff*), la textura siempre en acordes para ambas manos y un ritmo muy específico que confiere al pasaje un carácter especial (señalado en azul)⁴³⁶ son los elementos que hacen que este comienzo sea grandioso.

Sin embargo, hay elementos que traicionan esa grandiosidad; uno de ellos la incertidumbre tonal. Ya hemos visto en el apartado que trata de los ‘Dualismos’ cómo Schumann a veces deja indefinida la tonalidad de una pieza; y algo similar

⁴³⁶ Tal ritmo tiene un aire marcial, y es característico de la llamada *Ouverture Française*. Tal *ouverture* consiste en dos partes; y la primera, lenta, utiliza de manera repetida el citado ritmo. Este estilo de *ouverture* apareció por primera vez en 1685, en el ballet del compositor Jean Baptiste Lully *Alcidiane*. La apertura francesa fue la dominante en el reinado de Luis XIV y rápidamente su uso se extendió por Europa.

pasa aquí. La tonalidad indicada es de La bemol mayor, pero en los tres primeros compases el acorde de La bemol mayor, que confirmaría que estamos en dicha tonalidad, sólo aparece en posiciones débiles del compás, y en notas cortas (señalados con una X roja). La única vez que Schumann pone un acorde de La bemol mayor en el primer tiempo y en posición fundamental, algo importante para establecer una tonalidad, es en el compás cinco (en verde). Para entonces ya estamos a medio camino hacia Mi bemol mayor, tonalidad con la cual termina el ejemplo. Junto a esa ambigüedad tonal, también encontramos una cierta irregularidad en el fraseo. Ya he comentado que las frases regulares en música son de cuatro u ocho compases; y la de Schumann aquí tiene seis. Una marcha que se anuncia importante prefiguraría un fraseo regular, en un reflejo del orden y disciplina acordes con un carácter riguroso e imponente, y tal regularidad falta aquí. La indeterminación tonal del fragmento y lo irregular del fraseo niegan una exagerada certidumbre implícita en los otros parámetros comentados (*ff*, acordes, ritmo). Así es como la pomposidad tiene un cierto punto satírico.⁴³⁷ Lo que sigue no mejora en absoluto la situación, en lo que a certidumbre se refiere:

Ejemplo 105: *Carnaval*, ‘Préambule’

⁴³⁷ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 78.

que Schumann podría haberla escrito con sostenidos en vez de bemoles.⁴³⁸

Hay otra cuestión que es importante: los actos pomposos siempre están vinculados a algo importante, como en una fanfarria de trompetas que anuncia la llegada del rey, por ejemplo. Schumann empieza su *Carnaval* con esa aparente pompa; pero la sátira se muestra no sólo a través de los aspectos recién mencionados, sino que va más allá.

Es de esperar un vals después de la introducción, ya que este es el género dominante en un baile de máscaras al que alude el ciclo; y, a juzgar por el comienzo, el vals será grandioso. No es así en absoluto: el vals, en el ejemplo de abajo, que ha sido anunciado en la majestuosa introducción, es encantador, pero insustancial en comparación con lo que le precede.⁴³⁹



Ejemplo 106: *Carnaval*, 'Prélude'

He señalado en rojo las notas repetidas de la melodía en la mano derecha, y se puede ver que la mano izquierda también repite los mismos acordes una y otra vez. Eso no le quita al vals su encanto; pero tal es un encanto sencillo, popular, en contraste con la expectativa de un vals que fue anunciado a bombo y platillo. Para colmo, tampoco dura mucho, consecuencia inevitable, quizás, de su propia fragilidad.

⁴³⁸ Como ya hemos visto, el nombre para este fenómeno en música, el de escribir la misma nota con otro nombre, se llama enarmonía.

⁴³⁹ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 81.

Teniendo en cuenta todos esos aspectos del primer número de *Carnaval*: el que Schumann lo haya titulado ‘Préambule’ cobra otro significado y se convierte en una burla más de la pompa implícita en tan portentoso término. De modo que una apertura pomposa, convertida en blanco de burlas, anuncia un vals que casi parece casi irrelevante cuando aparece por primera vez.⁴⁴⁰ Dos estrategias que son frecuentes en Jean Paul, como veremos a continuación.

Las novelas del escritor están llenas de procesiones reales, siendo la escena de introducción de la princesa italiana en *Hesperus* un ejemplo típico. Jean Paul estructura la presentación de la princesa en la corte como una comedia en cinco actos, con el habitual desfile de ministros, secretarios, damas de compañía y etc. Viktor, el héroe de la novela, presencia el evento con distanciamiento, y sus observaciones suponen siempre una digresión de la trama principal. Sorprendentemente, él y un amigo presiden una caseta de ventas, un añadido de lo más prosaico a un evento formal.⁴⁴¹ Para satirizar más aún el episodio, Jean Paul añade un ‘Extrablatt’,⁴⁴² un capítulo tangencial, en el cual sostiene que los súbditos de las tierras gobernadas por déspotas, paradójicamente, disfrutan de mayor libertad. El ‘Extrablatt’, o *Beiwerk*, supone una digresión del texto principal, como siempre en Jean Paul; pero no del todo, ya que la princesa está prometida al gobernante local. Para completar, resulta que Viktor es un simpático estudiante de medicina con claras inclinaciones republicanas. La digresión acentúa así la frivolidad de la ceremonia. Las digresiones tonales (ver ejemplo 105, p. 280) que nos alejan de La bemol mayor, tonalidad del evento principal, son un paralelo de las observaciones irónicas de Viktor.⁴⁴³ Así que, igual que en el ‘Préambule’ de Schumann, Jean Paul utiliza varios recursos para burlarse de la ceremonia real y todo lo que representa.

Según Reiman, también el vals y su posición en el número reflejan un recurso habitual en Jean Paul, que consiste en dar mayor importancia a la preparación y

⁴⁴⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁴² El término fue inventado por el mismo Jean Paul.

⁴⁴³ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 79.

consideración de un evento que al evento mismo. En *Titan*, Albano fantasea durante varios capítulos con encontrarse con Liane y Roquairol, a quiénes no conoce, antes de que los personajes sean presentados al lector. Resulta que la idealización de Albano no se corresponde con los caracteres ‘reales’ de Liane y Roquairol, quienes sin embargo siguen trascendiendo la vida ordinaria a ojos de Albano.⁴⁴⁴ Como haría Schumann, la parafernalia en la preparación de un evento es desproporcionada en relación con, en muchos sentidos, el lugar-común del evento mismo.

Continuando con *Carnaval*, en el mismo espíritu de burla se sitúa ‘Valse noble’, el cuarto número del ciclo:



Ejemplo 107: *Carnaval*, ‘Valse noble’

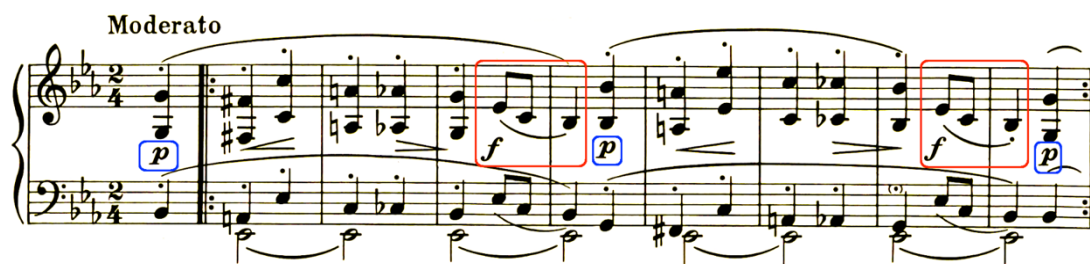
El noble vals parece una clase de gentil parodia de las fanfarrias, e incluso algunos aspectos de su perfil melódico recuerda aquél de ‘Prélude’, con quien comparte una textura cargada y pomposa,⁴⁴⁵ además de la indicación para tocar fuerte y la referencia a lo majestuoso. ‘Valse noble’ es una caricatura que se eleva por encima de sí misma; es noble aunque tenga un cierto aire de ridículo, característica que comparte con los excéntricos personajes de Schoppe (*Titan*) y Leibgeber (*Siebenkäs*).⁴⁴⁶

El segundo número de *Carnaval*, ‘Pierrot’, también es burlón, aunque de otra manera:

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁴⁵ Textura cargada es una manera de decir que hay muchas notas para tocar.

⁴⁴⁶ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 88.



Ejemplo 108: *Carnaval, 'Pierrot'*

Señalado en rojo, hay una figura que se va a repetir nada menos que 24 veces en el número. En azul he marcado algo importante: lo que hay antes y después de la figura en cuestión se toca piano, mientras que la pequeña célula es fuerte. Un contraste muy notable, que realmente destaca la figura de su entorno. Y repetir tantas veces algo, si no tiene una intención definida, puede ser aburrido, o peor, sin sentido. Igual que un escritor no teclea una palabra por casualidad en su ordenador y deja que forme parte de su libro, los compositores tampoco lo hacen con las notas, menos aún 24 veces. Aquí, una vez más, existe un paralelismo con Jean Paul.

La repetición en 'Pierrot' tiene una cierta cualidad infantil que recuerda las letanías, los catecismos.⁴⁴⁷ Las digresiones y los 'Extrablätter' de Jean Paul con frecuencia muestran la misma simplicidad, en particular aquellos que se burlan de la supuesta importancia de la jerga legal de los documentos burocráticos.⁴⁴⁸ El ejemplo más famoso es el testamento del difunto Van der Kabel en *Flegeljahre*, clave en el destino del héroe, Walt. En la segunda cláusula del testamento, los testadores son nombrados por su título oficial: "Así pues, al señor consejero eclesiástico Glanz, al señor agente palaciego Peter Neupeter, al señor inspector de policía Harprecht [etc.]"⁴⁴⁹ Tal formalidad contrasta con la revelación de que el testamento no les deja nada en herencia, lo que provoca "varios denuestos en voz baja contra el finado Kabel, con apóstrofes tales como traidor, loco, anticristiano, etc."⁴⁵⁰ La tercera cláusula especifica una única excepción a lo dicho anteriormente: aquél que derrame una o varias lágrimas por el difunto será el heredero de su casa.

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁴⁹ RICHTER, Jean Paul: *La edad del pavo*. *Op. cit.*, p. 13.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

Siendo el plazo para cumplir tal requisito de media hora a partir de la lectura de la cláusula, Jean Paul dedica entonces un párrafo a cada frustrado testador, en el cual se describen los pensamientos de cada uno, así como sus esfuerzos por pensar en algo que les proporcione la entonces ansiada lágrima. Cada párrafo empieza una vez más con “El comerciante Neupeter”, “El fiscal supremo Knoll”, “El astuto librero Passvogel”, y así con todos los nombrados en el testamento. Tanto Jean Paul como Schumann están recurriendo a la más simple de las técnicas cómicas: flagrantes repeticiones, combinadas con una representación paródica de auto-importancia.⁴⁵¹ Es posible que Schumann tuviera conocimiento del antiguo recurso cómico, lo que le hubiera llevado a titular su pieza ‘Pierrot’, uno de los personajes de la *Commedia dell’Arte*.

Dejando por ahora a *Carnaval*, en la *Humoreske* op. 20 encontramos una explícita parodia de lo pomposo:

Ejemplo 109: *Humoreske*

He delimitado con colores tres áreas distintas, veamos qué sucede en cada una de ellas. Primero, en rojo, tenemos una auténtica cascada de notas, que deben tocarse fortísimo (*ff*) y muy rápido. Tiene todo el carácter de un final muy brillante;

⁴⁵¹ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 84.

de hecho, es la culminación de un fragmento largo y también rápido que funciona como una larga preparación para este *gran finale*. Además, para entonces, ya llevamos más de 15 minutos de música; tanto en época de Schumann como ahora es, más que razonable, lógico esperar que la obra termine. Sin embargo, no es así, y el marcado sentido de la parodia, presente tanto en Schumann como en Jean Paul, no le permite cumplir con unas expectativas cuidadosamente creadas.⁴⁵²

Marcado en verde, vemos que hay un compás de espera (de ahí el número 1). Alguien que no conozca la pieza puede perfectamente aplaudir en este momento, y no se le podría reprochar. A juzgar por la música, la pieza ha terminado, de modo que será la actitud del pianista, sus gestos durante el silencio, lo que nos otorgue alguna pista de si es así o no. También hay un cambio de tonalidad aquí, vemos que ahora tendremos tres bemoles cuando antes había dos. Lo que sigue, en azul, es enteramente paródico, incluyendo la indicación *Mit einigem Pomp, Con alguna pompa*. La solemnidad de un desfile militar está presente en el ritmo, el carácter, la textura sencilla siempre en acordes, todo para ser tocado fuerte. Sin embargo, falta substancia: no hay realmente melodía de qué hablar; y no queda claro en qué tonalidad estamos. Más adelante una melodía va a emerger, pero su desarrollo será interrumpido por el material inicial. El siguiente ejemplo muestra cómo el final del pasaje, que se toca cada vez más lento (*ritard.*) y muy delicadamente (*pp*), deja prácticamente desnuda la aparatoso pompa, en una reminiscencia de “El Traje Nuevo del Emperador”, y prepara la *Humoreske* para su conclusión real.⁴⁵³



Ejemplo 110: *Humoreske*

El final real de la pieza también muestra señales de burla:

⁴⁵² *Ibid.*, p. 187

⁴⁵³ *Ibidem.*



Ejemplo 111: *Humoreske*

El ritmo que he señalado, que consiste en tres notas cortas seguidas de una larga, es uno de los dos ritmos que caracterizan la *Ouverture Française*, muy utilizada por Bach, cómo demuestra ese fragmento de su *Partita IV*, escrita para clave, un instrumento de tecla anterior al piano.⁴⁵⁴



Ejemplo 112: Bach, *Partita IV*, Overture

Así Schumann, a la vez que se burla de un estilo pomposo como es la *Ouverture Française*, también rinde homenaje a Bach, uno de sus ídolos.⁴⁵⁵ Una vez más, Schumann propone un nuevo uso para viejas estructuras; no descarta el pasado, pero tampoco le interesa ponerse en una actitud pasiva respecto a ello.

⁴⁵⁴ Respecto a la *Ouverture Française*, ver nota 436, página 271.

⁴⁵⁵ Parodias-homenajes similares también ocurren en la *Kreisleriana* op. 16 y *Waldszenen* op. 82.

El mismo código, que ya hemos visto aquí, de crear una expectativa con aires de importancia para después presentar un material sencillo, es utilizado por Schumann en una de las *Davidsbündlertänze* op. 6:



Ejemplo 113: *Davidsbündlertänze*, Libro II, n° 6

Los primeros ocho compases presentan una música muy imponente, llena de acordes. Schumann indica que hay que tocar fuerte, y pone varias veces la indicación *sf*, es decir, dentro de que estamos tocando fuerte, hay que destacar más aún las notas bajo ésa indicación. En ocho compases, siete indicaciones; es evidente que Schumann no quiere que la tempestad amaine.

Lo que sigue es todo lo contrario: hay que tocar piano, la textura es delicada (hay menos notas que tocar), y la melodía está compuesta por notas largas. Después de ésa sección, que es mucho más larga que la primera, hay que repetir el inicio, lo que aumenta el sentido de parodia. Como el rey desnudo del cuento, se presenta y se marcha con pompa y circunstancia, aunque no tenga nada que mostrar que justifique semejante alarde.

Otro ejemplo más es el de ‘Wichtige Begebenheit’, una de las piezas del ciclo *Kinderszenen* op. 15:



Ejemplo 114: *Kinderszenen*, ‘Wichtige Begebenheit’

Una vez más, tenemos la indicación para tocar fuerte una obra compuesta enteramente por acordes. La ‘V’ invertida que he señalado significa que hay que tocar éstas notas de manera muy marcada, con mucho énfasis. También el ritmo, en azul, es el mismo que Schumann empleara en el ‘Préambule’ de *Carnaval*,⁴⁵⁶ que hace que la pieza tenga un aire de marcha militar, aunque el compás ternario no sea el adecuado para tal género.⁴⁵⁷ Durante toda la pieza se va a mantener el mismo carácter. Schumann aquí hace una burla de lo pomposo en un sentido diferente que el que hemos visto hasta ahora. La pieza se llama ‘Wichtige Begebenheit’, que significa ‘Evento Importante’. Teniendo en cuenta que el ciclo, aunque se llame *Kinderszenen*, no está pensado para niños,⁴⁵⁸ la pieza evoca de manera burlona la importancia exagerada que, a menudo, los niños confieren a eventos que en realidad no tienen tanta.

El último ejemplo de esta categoría es de *Blumenstück* op. 19. Es una pieza sin pretensiones de grandeza, generalmente emparejada con el *Arabeske* op. 18 como una de las obras más ligeras de Schumann. El final, sin embargo, presenta un pasaje que tiene las características que hemos visto aquí:

⁴⁵⁶ Ver ejemplo 104, pág. 271.

⁴⁵⁷ Es lo mismo que sucede en la ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’. Ver ejemplo 102, pág. 263.

⁴⁵⁸ Schumann se tomó las molestias en aclarar el sentido del ciclo, y en una carta a Carl Reinecke del 6 de octubre de 1848 especifica que las *Kinderszenen* son “reflections of an adult for adults.” SCHUMANN, Robert: *Briefe: Neue Folge. Op. cit.*, p. 290 (citado en DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 166).

Ejemplo 115: *Blumenstück*

El número dos en romanos marca el inicio de la sección que nos atañe, que va hasta la coda, la cual se toca más lento (*Langsamer*, señalado en azul). Encontramos otra vez la indicación para tocar fuerte, así como una textura cargada. Junto a eso, lo que hace que el fragmento tenga un aire de burla es su contraste con el resto de la obra.

En una pieza con una cualidad deliberadamente idílica,⁴⁵⁹ un final pomposo adquiere un tono cómico debido a su incongruencia con las secciones precedentes.⁴⁶⁰ Schumann pone de relieve la incongruencia, pero evita que el final sea cómico añadiendo una corta y reflexiva coda (tempo más lento, indicación para tocar *pp*). El pasaje pomposo amplía parte de una sección que hasta entonces fue ignorada en la estructura de la pieza, un recurso familiar a los lectores de Jean Paul.⁴⁶¹ El final de *Blumenstück* encuentra paralelo en el final de *Leben des Quintus Fixlein*, uno de los idilios de Jean Paul.⁴⁶² Al reflexionar sobre los eventos del idilio, Jean Paul alude sutilmente a la Revolución Francesa, en un notable contraste con la vida de Fixlein, transcurrida totalmente al margen de cualquier revolución.⁴⁶³

8.9 ‘Witz’

El concepto de ‘Witz’ - un término que al español se podría quizá traducir por ‘ingenio’ - es uno de los más interesantes de tantos cuantos vinculan a Schumann con Jean Paul, y juega un papel fundamental en la obra de ambos. En sentido más amplio, ‘Witz’ para Jean Paul es el arte de la comparación,⁴⁶⁴ de tal manera que podemos encontrar semejanzas en fragmentos que parecen no tener conexión. Para Daverio, ‘Witz’ es el elemento que puede transformar una serie de fragmentos inconexos en una constelación de términos misteriosamente vinculados.⁴⁶⁵ Siendo un pilar de la estética tanto de Jean Paul como del llamado Círculo de Jena,⁴⁶⁶ el concepto era mucho más que un vehículo para conversaciones sociales⁴⁶⁷ y en consecuencia los Románticos trataron de trasladar el concepto de los salones hacia

⁴⁵⁹ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p.176.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p.177.

⁴⁶¹ *Ibidem.*

⁴⁶² Para profundizar en el asunto, ver “Schumann’s and Jean Paul’s Idyllic Vision”, en REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, pp. 156-190.

⁴⁶³ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 177.

⁴⁶⁴ *Ibid.*, p. 16.

⁴⁶⁵ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 141.

⁴⁶⁶ *Ibidem.*

⁴⁶⁷ *Ibidem.*

las obras de arte.⁴⁶⁸ En su *Vorschule der Ästhetik*, ‘Witz’ se encuentra catalogado por Jean Paul, junto a otros conceptos, dentro de la categoría ‘Humor’.⁴⁶⁹ Jean Paul explica que es posible establecer conexiones productivas entre fragmentos a través de ‘Witz’, pero aclara que este tipo de comparación (el que busca vínculos entre fragmentos distintos) no es el único dentro del concepto.⁴⁷⁰ Otras dos categorías, ‘Scharfsinn’ y ‘Tiefsinn’, también deben tenerse en consideración. Así describe Jean Paul las tres categorías:

Witz: “... teilweise Gleichheit, unter größere Ungleichheit versteckt”;
Scharfsinn: “... teilweise Ungleichheit, unter größere Gleichheit verborgen”;
Tiefsinn: “... trotz allem Scheine gänzliche Gleichheit.”⁴⁷¹

De modo que ‘Witz’ es el vehículo para las más inverosímiles comparaciones, descubriendo similitudes que subyacen bajo, aparentemente, enormes diferencias; ‘Scharfsinn’ revela grietas entre entidades que parecían ser del mismo tipo; y ‘Tiefsinn’ trasciende diferencias superficiales, destapando la afinidad profunda entre todas las cosas. Todas estas ideas son importantes, ya que establecen un vínculo entre las prácticas musicales y crítico-literarias del Romanticismo.⁴⁷²

Reiman resalta que la sistemática definición de Jean Paul no siempre se corresponde de manera exacta con los episodios de sus novelas, aunque podemos, sin duda alguna, encontrar ejemplos que encajan en cada categoría. Lo significativo en términos generales es que el descubrimiento de afinidades fundamentales o diferencias ocultas, a través de la comparación de dos entidades, similares o no, se encuentra en el corazón de la estética de Jean Paul. Se trata de una práctica fundamentalmente dualista (comparación entre A y B) que se encuentra en todos

⁴⁶⁸ *Ibidem*.

⁴⁶⁹ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 16.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

⁴⁷¹ RICHTER, Jean Paul: *Werke*, vol. 5: *Vorschule der Ästhetik* y *Levana*, p. 171 (citado por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 201, quién realiza la siguiente traducción en la p. 16: Witz: “partial sameness masked by a greater difference”; Scharfsinn: “partial difference hidden by a greater sameness”; Tiefsinn: “complete identity despite all appearances.”).

⁴⁷² REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 16.

los niveles de su prosa.⁴⁷³ Todos los ejemplos que voy a presentar cumplen, en mayor o menor medida, con este tipo de dualismo; los fragmentos parecen diferentes, pero cuentan con similitudes demostrables en la partitura. Siendo así, utilizaré solamente el término ‘Witz’ en este apartado, ya que es el concepto de revelar los parecidos ocultos entre fragmentos que suenan distintos lo que quiero mostrar aquí.

8.9.1 *Carnaval*

Una vez más - y no será la última todavía - podemos encontrar en *Carnaval* un ejemplo magnífico de ‘Witz’. El título completo de la obra es el siguiente: *Carnaval - Scènes mignonnes sur quatre notes*. A semejanza de lo que hiciera Schumann con las *Variaciones Abegg*, las cuatro notas del título tienen un equivalente con las letras del alfabeto. Las notas utilizadas y sus correspondientes letras según la notación alemana son las siguientes:

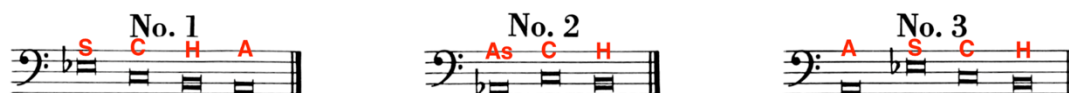
<u>Notas</u>	<u>Letras</u>
Mi bemol	S ⁴⁷⁴
Do	C
Si	H
La natural	A
La bemol	As

De modo que las cuatro notas del subtítulo son: Mi bemol, Do, Si, y La (natural o bemol). Eso da lugar para que Schumann pueda hacer juegos de palabras con significados ocultos. Todos los 21 números que componen *Carnaval* utilizan en algún momento - en la mayoría de los casos justo al principio - este código de notas/letras.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 17.

⁴⁷⁴ En realidad, la nota Mi bemol se codifica como ‘Es’, pero Schumann aprovecha que la pronunciación de ‘Es’ en alemán es prácticamente como una ‘S’ para hacer su juego.

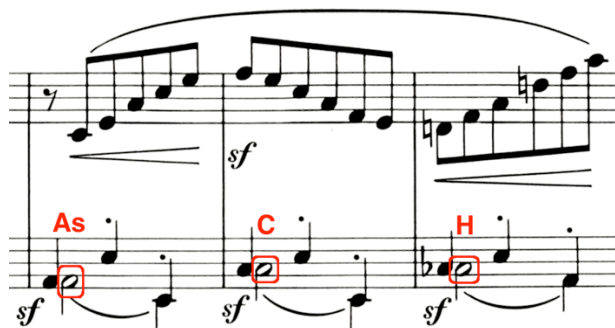
La clave establecida para descifrar el misterio nos la da el mismo Schumann en el número 8 del ciclo, llamado ‘Sphinxes’:⁴⁷⁵



Ejemplo 116: *Carnaval*, ‘Sphinxes’

Como podemos ver, la primera Esfinge deletrea SCHA, que es una clase de anagrama para el mismo Schumann. Las segunda y tercera Esfinges deletrean de dos formas distintas la palabra ASCH, y tal es el nombre de una ciudad bohemia lugar de residencia de la entonces prometida de Schumann, Ernestine von Fricken.⁴⁷⁶

El ‘Préambule’ presenta el código de manera bastante oculta. Aparece pasada ya la mitad del número, en la mano izquierda:



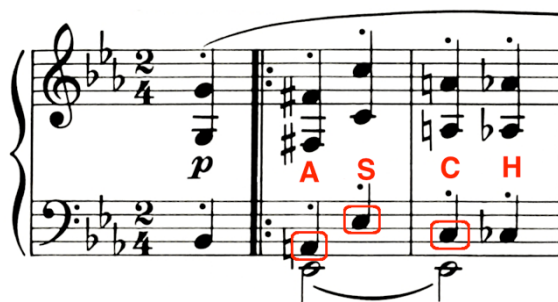
Ejemplo 117: *Carnaval*, ‘Préambule’

⁴⁷⁵ La lectura de las obras de Jean Paul parece estar por tras de la elección del término. En 1812 Jean Paul había publicado un ensayo llamado “Twilight Butterflies or Sphinxes”, en el cual hace referencia a tres especies de mariposas: “Day (Papilio), Evening (Sphinx), and Nightbird (Phalaena)”. Ver JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 145.

⁴⁷⁶ En una carta a su amiga Henriette Voigt en septiembre de 1834, Schumann escribe: “I have just discovered that the name [of Ernestine’s home-town] ASCH is very musical and contains letters that also occur in my name. They were musical symbols.” Erler, 1887, p. 118 (citado en OSTWALD, Peter: *Op. cit.*, p. 115). Por otro lado, la reseña de *Carnaval* del propio Schumann en la *Neue Zeitschrift für Musik* de 1840 menciona “el nombre de una pequeña ciudad en la que vivía alguien que conocía del mundo de la música”, y “varias letras de la escala que justo eran las de mi nombre.” (citado por GECK, Martin: *Op. cit.*, p. 86).

Schumann trata de llamar la atención para las tres notas en cuestión a través de un *sforzando* (*sf*) para cada una, una indicación para tocar la nota con mucha más fuerza que las demás. Schumann repite el mismo fragmento dos veces seguidas, sin embargo, es muy difícil distinguir la clave, incluso tendiendo muy presente cómo suenan las ‘Sphinxes’.

El siguiente número es ‘Pierrot’:



Ejemplo 118: *Carnaval*, ‘Pierrot’

Una vez más, el tema ASCH se presenta en la mano izquierda. Cabe decir aquí que, por regla general, en el piano la mano izquierda se toca con menos sonido que la derecha, de modo que aquí también es difícil percatarse de la presencia del código.

‘Arlequin’, en cambio, hace más evidente por primera vez la clave, al empezar con ella:



Ejemplo 119: *Carnaval*, ‘Arlequin’

Siguiendo el ejemplo de *Arlequin*, *Valse noble* empieza así:



Ejemplo 120: *Carnaval*, 'Valse noble'

Se puede ver que las notas en 'Valse Noble' deletrean ASHC. Es uno de los tres números en que Schumann no sigue a rajatabla el código, pero tampoco hay que interpretar las Esfinges de manera tan rígida; más importante es el concepto del título, *Scènes mignonnes sur quatre notes*. El que Schumann baraje aquí las letras es parte del juego, lo que importa es que utiliza las mismas cartas.

Ya en 'Eusebius' encontramos la misma disposición que en 'Valse Noble', aunque oculta entre las notas de la melodía:



Ejemplo 121: *Carnaval*, 'Eusebius'

'Florestan' también empieza con ASCH:



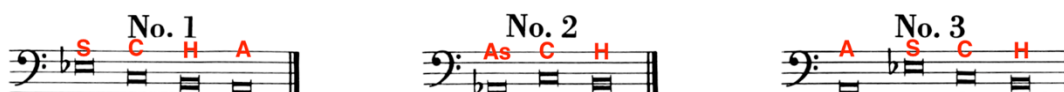
Ejemplo 122: *Carnaval*, 'Florestan'

‘Coquette’ también tiene su versión del tema, aunque no al principio del todo sino después de una breve introducción:



Ejemplo 123: *Carnaval*, ‘Coquette’

Después nos encontramos con las ya nombradas ‘Sphinxes’:



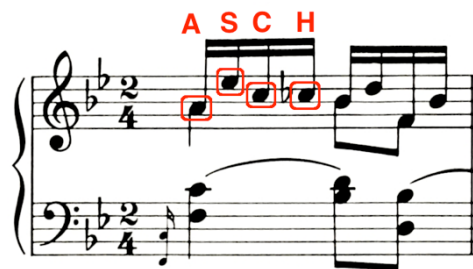
Ejemplo 124: *Carnaval*, ‘Sphinxes’

Schumann no ha especificado si el pianista debe tocar las Esfinges o no. Debido a que las notas no cuentan con un arreglo para piano, digamos, habitual, sino que son simplemente notas ‘sueltas’, sin armonía ni acompañamiento de ningún tipo, no se suelen tocar. Los pianistas modernos no las tocan, aunque hay registros fonográficos de pianistas legendarios como Cortot o Rachmaninoff que sí lo hacen.⁴⁷⁷ Eso sí, no se limitan a tocar solamente las notas que escribió Schumann, sino que hacen su propio arreglo, generalmente con un carácter algo misterioso, sombrío, acorde con el título.⁴⁷⁸

⁴⁷⁷ Alfred Cortot (1877-1962), pianista y director de orquesta franco-suizo, está considerado uno de los grandes pianistas de la historia. Serguéi Rachmaninoff (1873-1943), compositor, pianista y director de orquesta ruso, es uno de los grandes compositores del siglo XX, además de un gran virtuoso del piano.

⁴⁷⁸ “The sphinxes are never played, and it is commonly assumed they are not meant to be. That assumption, however, rests on an esthetic of unity that *Carnaval* puts into question with great exuberance. Perhaps we should hesitate over this point; perhaps the sphinxes should be played after all, or played sometimes, at the whim of the performer.” KRAMER, Lawrence: *Music as cultural practice, 1800-1900*. Berkeley, University of California Press, 1993, p. 212. Por otro lado, Plantinga escribe: “A mitad de la obra Schumann escribe las notas que representan estas letras en distintas permutaciones, bajo el título de ‘Sphinxes’, con las instrucciones precisas de que estas

‘Papillons’ también empieza con el tema:



Ejemplo 125: *Carnaval*, ‘Papillons’

El siguiente número se llama A.S.C.H.-S.C.H.A., y lleva el subtítulo *Lettres dansantes*. Empieza con el conocido ASCH, y no sorprende que sea el número que contiene más veces el tema:



Ejemplo 126: *Carnaval*, ‘A.S.C.H.-S.C.H.A.’

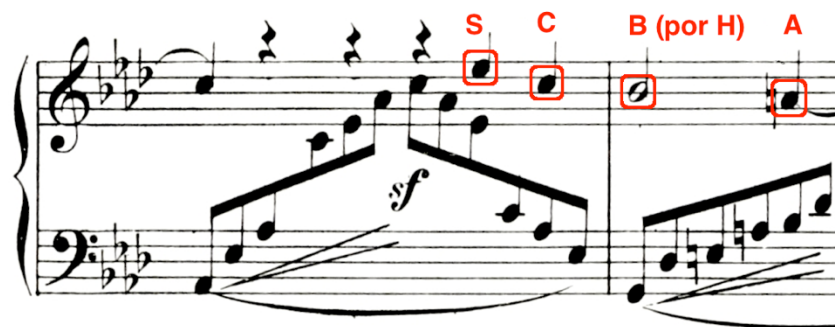
‘Chiarina’ hace lo mismo:



Ejemplo 127: *Carnaval*, ‘Chiarina’

notas no deben ser interpretadas.” La cursiva es mía. Es un misterio la supuesta procedencia de éstas instrucciones, que no aparecen en ninguna partitura, y sólo son mencionadas por este autor, que yo sepa. PLANTINGA, Leon: Op. cit., p. 247.

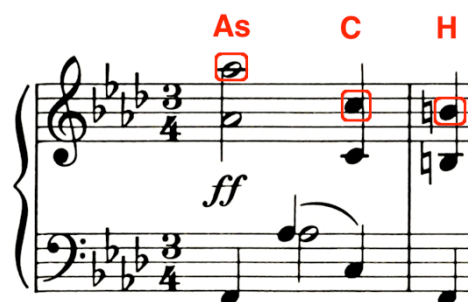
Sigue ‘Chopin’, que es la única pieza que no cumple exactamente con el juego:



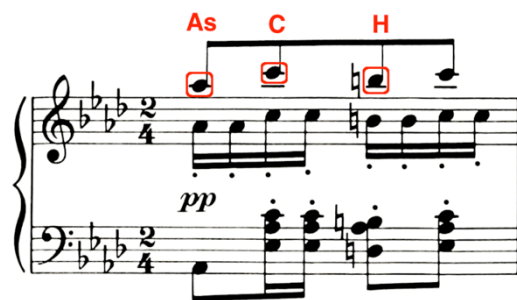
Ejemplo 128: *Carnaval*, ‘Chopin’

Las notas señaladas, que se encuentran justamente en mitad del número, deletrean SCBA, en vez de SCH A. Sin embargo, hay que tener en cuenta lo siguiente: tanto la letra B como la letra H designan la misma nota, el Si. La diferencia es que B corresponde al Si bemol, y H al Si natural. Schumann se sale del patrón, pero no completamente, ya que se trata de la nota Si, al fin y al cabo.

Todos los números restantes presentan al juego de notas en su forma ASCH. Los siguientes cuatro números, ‘Estrella’, ‘Reconnaissance’, ‘Pantalon et Colombine’, y ‘Valse allemande’, empiezan todos con el recuerdo cifrado de la ciudad de Ernestine von Fricken:



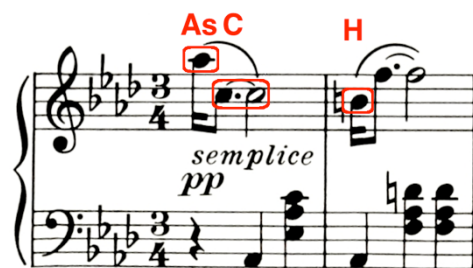
Ejemplo 129: *Carnaval*, ‘Estrella’



Ejemplo 130: *Carnaval*, 'Reconnaissance'

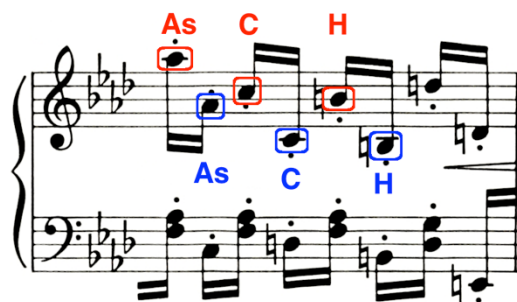


Ejemplo 131: *Carnaval*, 'Pantalon et Colombine'



Ejemplo 132: *Carnaval*, 'Valse allemande'

'Paganini' lo introduce ya pasada la mitad de la pieza;

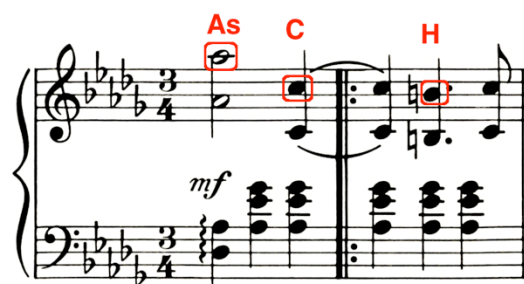


Ejemplo 133: *Carnaval*, 'Paganini'

‘Aveu’ y ‘Promenade’ lo hacen al empezar;



Ejemplo 134: *Carnaval*, ‘Aveu’



Ejemplo 135: *Carnaval*, ‘Promenade’

‘Pause’, que es en realidad la repetición casi exacta de un fragmento del ‘Préambule’, lo muestra de la misma manera que éste;



Ejemplo 136: *Carnaval*, ‘Pause’

Y, por último, la ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’ también empieza con él:

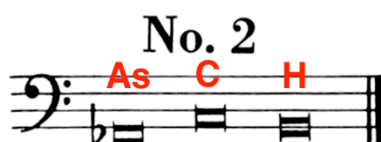


Ejemplo 137: *Carnaval*, ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’

Para tener una visión general de lo que hace Schumann entonces en *Carnaval*, vamos a hacer números. Exceptuando a *Sphinxes* por razones evidentes, los datos muestran lo siguiente:

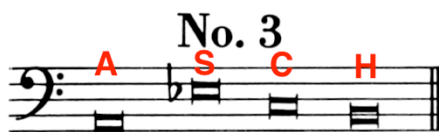
- 17 piezas deletrean ASCH o AsCH
- 2 piezas deletrean ASHC
- una pieza deletrea SCBA

De las 17 piezas que contienen el nombre de la ciudad alemana, Asch, 12 coinciden con la forma revelada en la segunda de las Esfinges:



Ejemplo 138: *Carnaval*, ‘Sphinxes’, nº 2

Otras 5 deletrean la ciudad con la fórmula de la tercera Esfinge:



Ejemplo 139: *Carnaval*, ‘Sphinxes’, nº 3

Dos piezas barajan las letras de la tercera Esfinge, cambiando ASCH por ASHC, mientras que la primera Esfinge, la que alude al mismo Schumann, no tiene representación:



Ejemplo 140: *Carnaval*, ‘Sphinxes’, n° 1

Sólo en ‘Chopin’ podemos encontrar algo que se podría relacionar con el apellido Schumann, ya que la melodía presenta tres de las cuatro letras: S, C, (B) y A. Ya he comentado al hablar de ‘Chopin’ que la letra B, igual que la H, también representa la nota Si, aunque bemol en vez de natural; así que encuentro que no es absurdo considerar la posibilidad de que la primera Esfinge/Schumann esté representada en ‘Chopin’, un artista que contó con la admiración incondicional de Schumann desde el principio, y que además era el virtuoso del piano que éste siempre quiso ser. Quizá sea demasiada casualidad que Schumann haya puesto justamente un Si bemol (B), y no otra nota, en el lugar del Si natural (H) del código. Y si Schumann se toma la libertad de cambiar el orden de las letras en dos piezas, no veo por qué no se puede haber tomado otra licencia más, ya que las ‘Sphinxes’ no suponen un sistema rígido: son los acertijos, no las soluciones.⁴⁷⁹ Daverio no opina lo mismo; y tiene para explicar la ausencia del anagrama de Schumann en *Carnaval* una teoría mucho más interesante, y quizá no incompatible, que la mía: Schumann sería una presencia invisible, el maestro titiritero que controla los movimientos de sus creaciones, oculto entre bastidores.⁴⁸⁰

Aunque el uso de las Esfinges es demostrable, su presencia no es en absoluto evidente; y lo cierto es que no es fácil darse cuenta de ellas. Están escritas de manera tan particular en cada caso que terminan ocultas entre las diferencias que uno tiene la impresión de estar escuchando una pieza completamente nueva cada vez. Y cada

⁴⁷⁹ JENSEN, Eric Frederick: *Schumann... Op. cit.*, p. 145.

⁴⁸⁰ DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald... Op. cit.*, p. 140.

pieza es nueva, pero construida con un elemento común. Las ‘Sphinxes’ están en todas partes y en ninguna; a través de ‘Witz’, son la fuente subterránea de las conexiones entre los números. Es uno de los elementos que distingue a *Carnaval* de las piezas de salón ordinarias, y la convierte en obra de arte.⁴⁸¹

8.9.2 *Kinderszenen*

Otro ejemplo extensivo de ‘Witz’ procede de las *Kinderszenen* op. 15. Se trata de un ciclo de trece piezas, cada una con su propio título:

Nº 1 - Von fremden Ländern und Menschen (Extraños países y personas)

Nº 2 - Kuriose Geschichte (Un cuento divertido)

Nº 3 - Hasche-Mann (El hombre del saco)

Nº 4 - Bittendes Kind (El niño suplicante)

Nº 5 - Glückes genug (Felicidad suficiente)

Nº 6 - Wichtige Begebenheit (Un evento importante)

Nº 7 - Träumerei (Ensueño)

Nº 8 - Am Kamin (En la chimenea)

Nº 9 - Ritter vom Steckenpferd (Caballero en caballo de madera)

Nº 10 - Fast zu ernst (Casi demasiado serio)

Nº 11 - Fürchtenmachen (Espantoso)

Nº 12 - Kind im Einschlummern (Niño adormecido)

Nº 13 - Der Dichter spricht (El poeta habla)

La primera pieza, ‘Von fremden Ländern und Menschen’, empieza así:



Ejemplo 141: *Kinderszenen*, ‘Von fremden Ländern und Menschen’

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 142.

Lo que he señalado es el perfil que será utilizado por Schumann en otros números. El primer intervalo es de sexta, como aparece explicitado, a lo que sigue un movimiento descendiente. En ‘Bittendes Kind’ el patrón se repite, también al comienzo:



Ejemplo 142: *Kinderszenen*, ‘Bittendes Kind’

En el siguiente número, ‘Glückes genug’, también encontramos al patrón al inicio, aunque ahora Schumann interpone una nota (en azul) entre el intervalo de sexta:



Ejemplo 143: *Kinderszenen*, ‘Glückes genug’

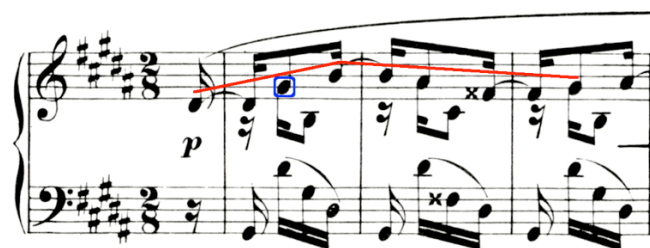
‘Träumerei’ también tiene el patrón, pero en otro contexto. Ahora no aparece al inicio, sino ya empezada la pieza:



Ejemplo 144: *Kinderszenen*, ‘Träumerei’

Vemos también que Schumann añade una variante, repitiendo la nota más aguda del primer intervalo antes de empezar el movimiento descendiente.

Como sucediera con ‘Glückes genug’, ‘Fast zu ernst’ también presenta una nota intermediaria en el intervalo inicial:



Ejemplo 145: *Kinderszenen*, ‘Fast zu ernst’

Ya ‘Kind im Einschlummern’ muestra claramente el primer intervalo, pero ahora es el movimiento descendiente posterior el que se ve interpolado por más notas:



Ejemplo 146: *Kinderszenen*, ‘Kind im Einschlummern’

El último número, ‘Der Dichter spricht’, cuenta con el perfil en toda su desnudez, sin acompañamiento de ningún tipo:



Ejemplo 147: *Kinderszenen*, ‘Der Dichter spricht’

De modo que, de las trece piezas de *Kinderszenen*, siete presentan el perfil que abre el ciclo. Cabe decir que no he mostrado aquí todas las ocurrencias, y en todas las piezas mencionadas el patrón ocurre más de una vez, sirviendo de nexo de unión para un ciclo que en superficie se caracteriza justamente por la diversidad.

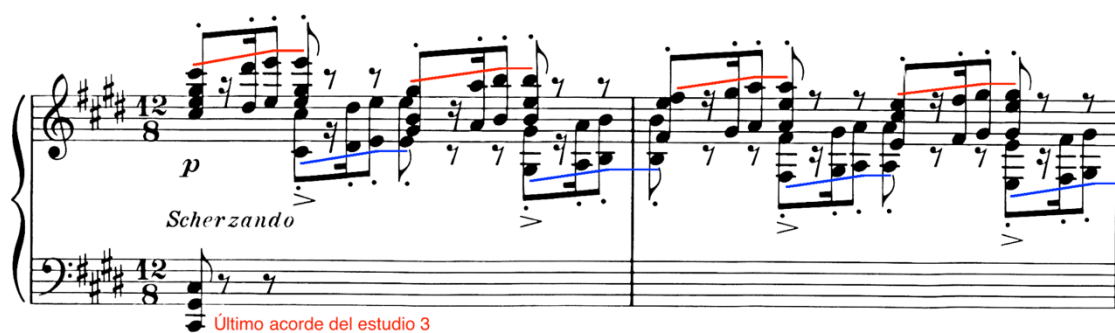
8.9.3 Otros ejemplos

Para terminar con este apartado, presentaré algunos casos aislados de ‘Witz’, empezando con los *Estudios Sinfónicos* op. 13. Así empieza el estudio n° 4:

Ejemplo 148: *Estudios Sinfónicos*, Estudio IV

El estudio está escrito como un canon, es decir: la melodía empezada por la mano derecha (en rojo) será repetida exactamente por la mano izquierda (en azul), que empieza más tarde. En este sentido, es un canon estricto, y la mano izquierda repite no sólo los mismos perfiles de la mano derecha, sino exactamente las mismas notas. Vemos que el estudio es todo en acordes, una textura muy cargada. Los

acordes en la mano izquierda, en un registro medio-grave del piano, le confieren, más aún, una sensación atronadora. Desde el punto de vista de la dinámica sonora, el estudio va siempre en aumento; cada vez hay tocar más y más fuerte: en el compás 10 aparece la indicación *crescendo sempre*. La tensión va en aumento progresivamente; y cuando parece que ya el piano no puede dar más de sí, el estudio 5 empieza. No hay interrupción entre un estudio y otro, el quinto empieza literalmente ‘pisando’ el último acorde del cuarto:



Ejemplo 149: *Estudios Sinfónicos*, Estudio V

De pronto todo cambia: ahora la indicación es para tocar *piano*, y *scherzando* (jugando). Todas las notas se tocan muy cortas, lo que se dice picado, lo que le da más ligereza a la pieza. Menudo contraste con el estudio 4, el ejercito que hacía temblar el suelo marchando con botas de acero se han convertido, en el auge de su amenazante poder, en una clase de mariposas juguetonas. Al escuchar los dos estudios seguidos, el cambio es impactante. Tal es el contraste que parece que todo ha cambiado, pero hay algo importante que une los dos estudios: el canon. El estudio 4 era un canon estricto, como hemos visto. El estudio 5 no lo es, pero empieza siéndolo: durante los dos primeros compases la mano izquierda una vez más repite lo que hizo la derecha. Parece una pieza distinta de la anterior, pero no lo es del todo. Esta similitud - procedimiento canónico - puede pasar desapercibida debido a los cambios en textura, sonoridad, carácter y articulación, entre un estudio y otro, disfrazando así la semejanza entre ellos.

Un caso más sutil de ‘Witz’ es el que une la primera pieza tanto de las *Nachtstücke* op. 23 como de las *Kinderszenen* op. 15. Aquí, no se trata de una semejanza en las notas entre ambas piezas, sino que es el ritmo lo que las une. El

ritmo presente en la primera de las *Nachtstücke* no tiene nada de extraordinario, es un patrón que sirve para evocar los pasos sombríos de un funeral,⁴⁸² un ritmo que es repetido de manera obsesiva a lo largo de la obra. Lo que sí es extraordinario es que Schumann utiliza el mismo ritmo para ‘Aus fremden Ländern und Menschen’, la pieza que abre *Kinderszenen* y que tiene un carácter completamente distinto de aquélla en *Nachtstücke*. Para que se pueda visualizar el parecido en el ritmo, pongo ambas abajo lo más cerca posible:



Ejemplo 150: Comparación entre *Kinderszenen* nº 1 y *Nachtstücke* nº 1

La melodía de arriba es de ‘Aus fremden Ländern und Menschen’, la primera pieza de *Kinderszenen*. Abajo, el funeral de la primera de las *Nachtstücke*; he descuartizado la partitura para poder encajarla con ‘Aus fremden’ de manera precisa y así mostrar la similitud en el ritmo. No he omitido nada al hacerlo, simplemente los cuatro trozos que puse aquí separados están unidos en realidad. El ritmo no es el único elemento que une las dos piezas. Con su marcha fúnebre, la *Nachtstücke* nos remite al mundo de los muertos, mientras que las *Kinderszenen* son reflexiones de un adulto sobre la infancia. De modo que ambas obras nos transportan a mundos que son inasequibles al adulto: el más allá, y la infancia.⁴⁸³

Otro caso de ‘Witz’, sin duda uno de los más interesantes, es el comienzo de la *Phantasie* op. 17:

⁴⁸² DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald...* Op. cit., p. 180. Daverio escribe que Schumann pensó en un principio titular ésta primera pieza precisamente *Trauerzug*, *Marcha Fúnebre*. *Nachtstücke*, un ciclo con cuatro números, toma su título de E. T. A. Hoffmann, quién había publicado con el mismo nombre una serie de ocho macabros cuentos.

⁴⁸³ *Ibid.*, p. 181.

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen

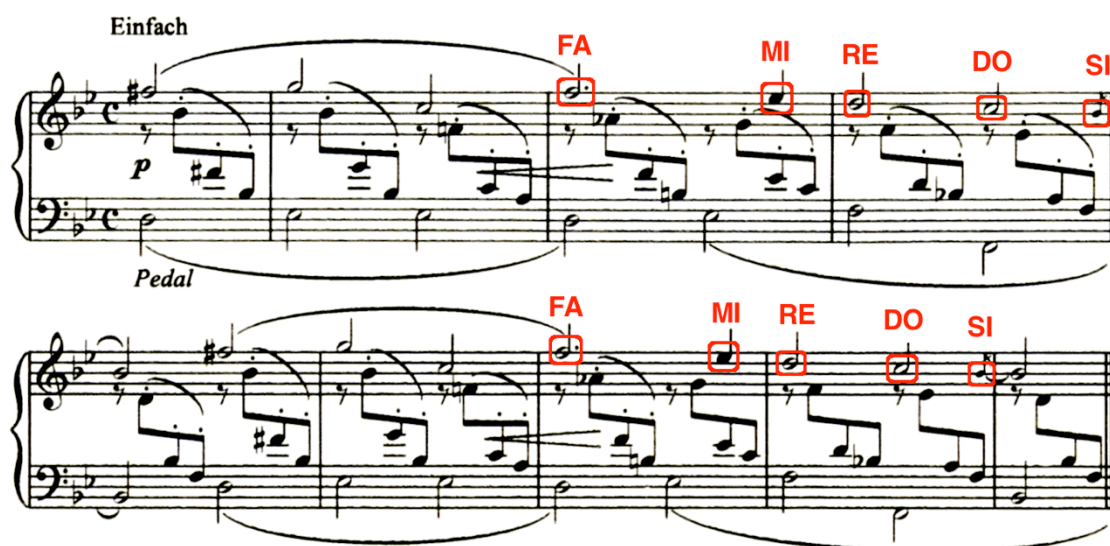
Op. 17

Ejemplo 151: *Phantasie*, I

La melodía, señalada en rojo, está formada por cinco notas largas descendentes.⁴⁸⁴ Se presenta sobre un torbellino de notas muy cortas en la mano izquierda, un ‘colchón’ sonoro que sirve de base para la mano derecha. Sorprendentemente, se puede observar que el torbellino no es aleatorio, sino que está formado por cuatro de las cinco notas del tema principal, y son también descendentes. Hay que decir que la mano izquierda se toca rapidísimo, de modo que se crea una atmósfera antes que un discurso claramente articulado, ya que éste lo aportará la mano derecha. Una audición de la pieza pondría de relieve que hay un abismo entre lo que hace cada mano, sin embargo, en esencia se trata de lo mismo, en una articulación realmente genial en música del concepto de ‘Witz’.

Habiendo Jean Paul situado el concepto de ‘Witz’ dentro de una categoría más amplia, llamada ‘Humor’, no es de sorprender que la *Humoreske* op. 20 de Schumann también haga uso de la idea. La *Humoreske* empieza de una manera muy tranquila, meditativa:

⁴⁸⁴ Ya hemos visto que esa melodía es una cita prácticamente exacta de una de Clara Schumann. Ver ejemplos 68 y 70 (pp. 237 y 238, respectivamente).



Ejemplo 152: *Humoreske*

Schumann repite dos veces una frase que baja desde un Fa hasta un Si. El fragmento es lento, se toca piano, y lleva la indicación *Einfach* (*Sencillo*). Ésta etérea introducción da paso a una sección completamente diferente, estrepitosa, muy rápida y ligera (*Sehr rasch und leicht*):

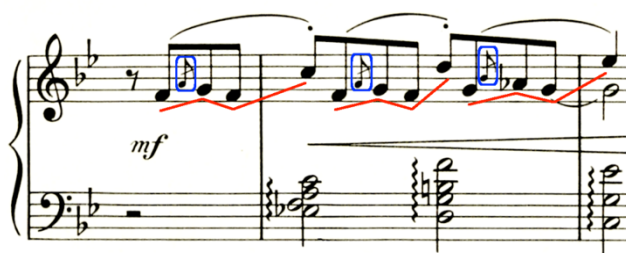


Ejemplo 153: *Humoreske*

Aunque la segunda sección no se parece en nada al comienzo, la melodía Fa-Mi-Re-Do-Si de antes está incrustada de manera ingeniosa. Una vez más, el cambio entre secciones es tal que la similitud queda oculta por la variedad. Lo que hace Schumann aquí tiene un paralelo con *Leben des Quintus Fixlein*. En el idilio, Jean Paul relata las muertes de los jóvenes miembros de una familia en ‘Der Mond’, para, acto seguido, trasladar a los lectores al bucólico y excéntrico mundo del

maestro y su pequeña ciudad. Este ejemplo extremo de ‘Witz’ en Jean Paul tiene un reflejo en la *Humoreske*, la cual pasa abruptamente de una introducción etérea y delicada a una sección llena de bullicio y agitación.⁴⁸⁵

Continuando con la *Humoreske*, también podemos encontrar en ella una referencia al *Arabeske* op. 18, pero con carácter completamente distinto. En un pasaje muy lento, ya en la sección final de la pieza, Schumann repite tres veces un patrón melódico:



Ejemplo 154: *Humoreske*

En azul, he destacado una nota impresa en tipo más pequeño, un adorno que se repite en las tres ocurrencias del perfil. Por otro lado, el *Arabeske* empieza de la siguiente manera:



Ejemplo 155: *Arabeske*

Se puede apreciar cómo el perfil es el mismo, incluyendo la nota de adorno. Así la *Humoreske* y el *Arabeske* se conectan, más allá de las enormes diferencias rítmicas, armónicas, en el acompañamiento utilizado, en las dinámicas (*mf* en una, *pp* en la otra) que existen entre ambos fragmentos. También es cierto que uno se

⁴⁸⁵ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 178.

puede preguntar: ¿no es eso una cita? ¿una alusión? Si es así, ¿no debería estar el ejemplo en su correspondiente categoría? Lo que nos lleva automáticamente a cuestionar si, al contrario, no hay algunos ejemplos en la categoría ‘Citas’ que deberían estar aquí.

Considero que el concepto de ‘Witz’ y el de ‘cita’ o ‘alusión’ efectivamente pueden ser difíciles de precisar en algunos casos. Pero también creo que tales términos no son necesariamente excluyentes, como puede ser el caso aquí. Se puede decir que Schumann está citando (o aludiendo; otra cuestión que a menudo depende más de una interpretación personal que otra cosa) en la *Humoreske* la melodía principal de *Arabeske*, pero es el hecho de que el mismo material no aparece aislado en ninguna de las obras, sino que sirve de base común para discursos musicales completamente diferentes, lo que justifica su inclusión aquí. En cambio, a menudo una cita o alusión aparece de manera puntal, aunque no sería tarea ardua encontrar algún caso que diera lugar a distintas interpretaciones. Como regla general, yo diría que una cita es más evidente de reconocer, siendo su parecido con el original lo que determina que se le considere una cita obvia o una alusión velada. Ya cuando se trata de ‘Witz’, casi siempre es necesario un examen más o menos meticuloso para revelar una identidad oculta entre pasajes que suenan más o menos dispares. En pocas palabras: con una cita se repite un material, mientras que con ‘Witz’ se transforma el material.

Un último ejemplo de cómo un pasaje se convierte en algo distinto, pero igual a la vez, se encuentra en el primer movimiento de la *Phantasie* op. 17. Este movimiento cuenta con una sección central que lleva la indicación ‘Im Legendenton’, ‘En Tono de Leyenda’:

The image shows a musical score for 'Phantasie, I' by Schumann. The score is in G major and 3/4 time. The melody in the right hand is constructed in blocks of three notes, highlighted in red and blue. The accompaniment in the left hand consists of three notes per measure, highlighted in green. The score is marked 'mf' (mezzo-forte).

Melody (Right Hand):

- Block 1 (Red): SOL DO DO
- Block 2 (Blue): DO MI MI
- Block 3 (Blue): MI MI MI
- Block 4 (Blue): RE LA

Accompaniment (Left Hand):

- Block 1 (Green): DO SI LA
- Block 2 (Green): LA SOL FA
- Block 3 (Green): FA RE
- Block 4 (Green): SOL
- Block 5 (Green): SI LA SOL
- Block 6 (Green): SOL FA MI
- Block 7 (Green): MI RE DO
- Block 8 (Green): DO LA RE

Ejemplo 156: *Phantasie*, I

Vemos que la melodía de la sección está construida en bloques de tres notas, como he indicado en rojo y azul. Cada célula va acompañada en la mano izquierda por otras tres notas, señaladas en verde, que hacen de contrapunto. Como 'Im Legendenton' es una sección que interrumpe otro discurso completamente diferente, da la impresión de que es fruto de un capricho de Schumann, otra de sus ocurrencias sin explicación lógica. Pero lo cierto es que no sólo la melodía, sino también las notas del acompañamiento, han aparecido antes:

The image displays three systems of musical notation for a piano accompaniment, with a vocal line indicated by a small staff at the top right. The notation is in G major (one sharp) and 3/4 time. The piano part features a complex, flowing melody in the right hand, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The vocal line is represented by a small staff at the top right, showing a sequence of notes with solfège labels. The piano part is annotated with solfège labels (DO, SI, LA, SOL, MI, FA, RE) in blue and green boxes, indicating the pitch of the notes. The first system shows the piano part with a vocal line above it. The second system shows the piano part with a vocal line above it. The third system shows the piano part with a vocal line above it.

Ejemplo 157: *Phantasie*, I

Las mismas notas en la mano derecha, agrupadas también de tres en tres, con las mismas notas en el acompañamiento. Explicado así y señalado en la partitura el parecido, puede parecer imposible que uno no se dé cuenta de la relación entre ambos pasajes. Sin embargo, así sucede, tal es el ingenio de Schumann para crear mundos distintos con el mismo material. Aunque las notas de la melodía y su contrapunto son las mismas (incluso en las demás notas hay más similitudes que no

he señalado), la velocidad con que se toca cada fragmento ('Im Legendenton' es mucho más lenta que lo anterior) es un factor de diferenciación. Schumann también altera el ritmo tanto de la melodía como del acompañamiento de manera sencilla pero muy eficaz. No quiero entrar en detalles respecto a lo que es un ritmo acentuado y otro sincopado, basta con saber lo siguiente: en 'Im Legendenton' la melodía tiene ritmo acentuado, y el acompañamiento es sincopado. Cuando el mismo material apareció por primera vez, sucedía lo contrario: melodía sincopada y acompañamiento acentuado. Todo esto, junto a otros factores, hacen que la conexión pase desapercibida, hasta que uno se da cuenta de ello. Cuando eso sucede, ya es imposible no escuchar el vínculo.

8.10 Miscelánea

En este último apartado he colocado algunos ejemplos que no encajan en las categorías anteriores, pero que sin embargo se pueden vincular con Jean Paul en algún sentido. Son algunos pocos ejemplos que considerados aparte quizá no serían representativos de lo que quiero demostrar con la Tesis, pero que unidos a todos los demás del capítulo demuestran que la influencia de Jean Paul es imprescindible para entender a Schumann, incluso en algunos pequeños detalles.

8.10.1 Indefinición

Empezaré con los *Intermezzi* op. 4. El título del ciclo era común en tiempos de Schumann, pero en su caso el uso tiene connotaciones claramente jean-paulianas.⁴⁸⁶ Como la palabra *Intermezzo* (en plural, *Intermezzi*) indica, es de esperar que se encuentre entremedio de algo, y así es habitualmente.

Un *Intermezzo* suele ser parte de una obra más larga, dónde ocupa un lugar en el medio de otras secciones. Al publicar un ciclo que consta nada más de seis *Intermezzi*, privándoles de un contexto frente al cual situarlos, Schumann los pone

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 48.

literalmente en el medio de la nada.⁴⁸⁷

El inicio del *Intermezzo* n° 1 está marcado por la indefinición tonal:

Ejemplo 158: *Intermezzi*, n° 1

El problema aquí es que Schumann no se decide entre situar al oyente en la tonalidad de La mayor, o de Mi mayor. El primer par de acordes indica La mayor, por eso lleva la nota Re natural, en azul. Pero justo enseguida otros dos acordes nos llevan a Mi mayor, de ahí el Re sostenido en rojo. El juego La mayor/Mi mayor se repite otra vez, y la melodía que empieza después de eso, en el último compás del ejemplo, trae de vuelta el Re natural, anulando el Re sostenido anterior. Este aparentemente inocuo juego de alternar entre azul y rojo, Re natural y Re sostenido, hace imposible establecer la tonalidad, lo que deja en el aire la importancia de un comienzo de ciclo que por otro lado se anuncia muy seguro, con indicaciones *ff* y *quasi maestoso*. ¿Desde cuándo un andar majestuoso es vacilante? ¿Qué significa un principio así?

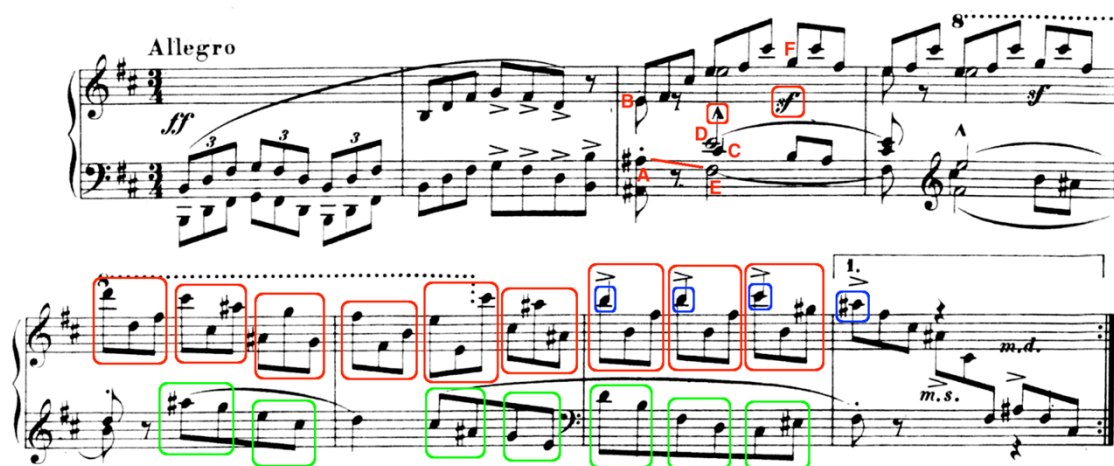
La explicación puede una vez más rastrearse en el escritor favorito de Schumann, ya que es habitual que Jean Paul incumpla las convenciones.⁴⁸⁸ El comienzo de *Die unsichtbare Loge*, aunque se relaciona con el resto de la novela, parece una inmediata digresión, y a lo largo de dos páginas Jean Paul describe al capataz de un bosque, su locura por el ajedrez, y las más inusitadas razones por las cuales puede jugarlo constantemente. El personaje no juega ningún papel en la novela después del primer capítulo, pero resulta ser el abuelo del héroe, Gustav.

⁴⁸⁷ *Ibidem.*

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 49.

Reiman se plantea si este inconcluso comienzo de los *Intermezzi* guarda una relación similar con el resto de la obra.⁴⁸⁹

El inicio del sexto y último *Intermezzo* también es interesante. Es un caso bastante complicado de explicar en términos sencillos, y espero que el método que he elegido para mostrar su complejidad sea efectivo. Así son los ocho primeros compases:



Ejemplo 159: *Intermezzi*, n° 6

Los primeros dos compases no suponen ningún problema, ningún tipo de ambigüedad, por eso no hay nada señalado en ellos. Los problemas empiezan después, ya que el pianista se ve en un problema para decidir qué notas deben recibir su atención sobre las demás: melodía o acompañamiento. Una ofuscación de dos polaridades que habitualmente son evidentes de distinguir, algo característico de Jean Paul.⁴⁹⁰

Los dos compases iniciales conducen a la nota A, pero la escritura de la mano derecha indica que B es igual de importante. Ya en el segundo tiempo del compás, es C quién parece tener un perfil melódico, mereciendo, en consecuencia, la atención del intérprete; sin embargo, Schumann decide acentuar (con la ‘V’

⁴⁸⁹ *Ibidem*.

⁴⁹⁰ *Ibid.*, p. 72.

invertida) la nota D. Por otro lado, el movimiento de A hacia E, señalado con una línea roja descendente, también tiene su importancia. Al llegar al tercer tiempo del compás, Schumann indica con un *sf* que es F la que debe dominar el discurso. El compás siguiente presenta los mismos problemas, ya que las notas son las mismas. A partir de ahí, he señalado grupos de tres notas en la mano derecha (rojo) y grupos de dos notas en la izquierda (verde). Eso se llama polirritmia, ya que cada mano tiene ritmos distintos: en el mismo espacio que se tocan tres notas en una mano hay que tocar dos en la otra. Tampoco queda claro dónde está la melodía en este lugar. En azul, he señalado lo que por fin parece ser una melodía identificable y no oscurecida por el resto de notas, pero tampoco se desarrolla, es más bien un comienzo de melodía que se trunca.

Así que la división entre melodía y acompañamiento, uno de los pilares del Clasicismo, se echa por tierra aquí. Generalmente, la partitura deja claro dónde está uno y otro, y tal jerarquía debería ser evidente, no una cuestión subjetiva de percepción por parte del intérprete o del oyente. Tal ambigüedad también la podemos encontrar en compositores del Clasicismo como Haydn y Mozart, pero sus texturas tienden a preservar al menos la impresión de claridad, mientras que la de Schumann invita deliberadamente a la confusión.⁴⁹¹ Otra convención que se respetaba en el estilo Clásico es la siguiente: los pasajes virtuosos, los más brillantes, los que dejan en evidencia la destreza motriz del pianista, suelen estar restringidos a papeles subordinados, como el acompañamiento; no ponen en riesgo el establecimiento de la tonalidad ni la exposición del material temático, y menos aún ponen en duda cuál es el material temático. Una vez más, no hay que suponer que compositores del Clasicismo respetan siempre estos principios de claridad a rajatabla; Schumann, sin embargo, va más allá: cuestiona su existencia.⁴⁹²

Henry Longfellow destacó su imaginación salvaje y sentido del humor, diciendo que acostumbra teñir todo con un color extraño y mágico, causando sorpresa por la audacia y belleza de sus figuras. Para Thomas Carlyle, su escritura es como una espesa jungla, oscura y confusa, llena de disonancias, y nadie podría

⁴⁹¹ *Ibidem*.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 73.

negar que su singular estilo es como un complicado y salvaje arabesco. También Philarète Chasles admiraba los extravagantes arabescos, el exuberante carnaval de ideas y lenguaje que se encuentran en su obra. Las tres descripciones podrían perfectamente corresponder al fragmento que estamos tratando aquí, y una audición atenta lo pondría de manifiesto; no hay melodía que podamos silbar y no se puede adivinar hacia dónde vamos⁴⁹³ (realmente es una jungla de notas). He decidido poner aquí las citas de Longfellow, Carlyle y Chasles porque encajan particularmente bien con el inicio del sexto *Intermezzo* y, además, describen con bastante precisión muchísimos pasajes de Schumann. Sin embargo, los tres autores se refieren a Jean Paul, e incluso el uso de términos como ‘arabesco’ y ‘carnaval’, usados por Schumann como títulos de obras, dan fe de que el estilo del escritor ha impregnado el del compositor de manera más profunda de lo que muchos siguen dispuestos a reconocer.⁴⁹⁴ Audacia y belleza, extravagancia, confusión, prodigalidad, carnaval de pensamiento. Quizá ésta última expresión sea la que mejor define la escritura de Schumann; y uno de los aspectos que reflejan la belleza, el ímpetu y la variedad carnavalesca en su música es lo que llamamos desplazamiento métrico.

Al principio de una pieza musical, en época de Schumann por supuesto, el compositor siempre pone una indicación del ritmo que se va a utilizar. Todos los ejemplos que he presentado o presentaré que muestran el primer compás de una obra vienen con ese código numérico: 2/4, 3/4, 4/4 y 6/8 son los más usados, pero hay muchos otros. Las cifras sólo se ponen una vez al inicio de la obra, ya que habitualmente se mantiene sin alteraciones. Si el compositor empieza con un compás ternario y pasa a uno binario, por ejemplo, lo indicará en la partitura con sus correspondientes cifras.

⁴⁹³ La direccionalidad - dónde estamos y hacia dónde vamos - es otro parámetro muy claro en el Clasicismo.

⁴⁹⁴ Henry Wadsworth Longfellow, *Hyperion: A Romance* (Philadelphia, 1892), p. 41; “Jean Paul Friedrich Richter,” en *The Works of Thomas Carlyle* (New York, 1897), XIV, 13; Philarète Chasles, *Caractères et paysages* (Paris, 1833), pp. 46 y 47 (todos citados por JENSEN, Eric Frederick: “Explicating Jean Paul...” *Op. cit.*, p. 130). Jensen aclara que el ensayo de Carlyle, origen de su cita, fue publicado originalmente en el *Edinburgh Review* de 1827.

Lo que sucede con el piano es que es un instrumento que se toca con ambas manos. En cierto sentido, todos los demás también, pero la mano que sujeta el arco de un violinista, por ejemplo, no genera notas distintas de la otra mano, que es la que presiona las cuerdas. Y un clarinetista, por otro lado, sí que tiene sus dos manos sobre las llamadas llaves del instrumento, pero la constitución del mismo no le permite producir dos sonidos a la vez. Ya en el piano, la producción del sonido es muy fácil, basta con presionar las teclas, y en un piano moderno hay 88 de ellas disponibles. Además de los diez dedos de las manos, puedes tocar con la nariz o con los pies si quieres. No estará bien visto, y será difícil sacar un buen sonido (presionar una tecla es garantía de que algún sonido vas a producir, ya la calidad del mismo es historia muy distinta), pero la posibilidad existe.

Ya he comentado que lo lógico es indicar si la pieza ha cambiado de ritmo, pero: ¿y si cada mano toca con uno distinto? Diez dedos dan para mucho, incluso es posible - y sucede sin duda - realizar ritmos distintos en una sola mano. O puede suceder que el cambio de métrica afecte una porción pequeña de la pieza, y en tal caso no vendrá indicado expresamente, pero se notará al escuchar.

8.10.2 Desplazamiento métrico

Antes de adentrarnos en la jungla métrica schumanniana, voy a mostrar un ejemplo de lo que es una métrica convencional. Es el principio de la ‘Valse noble’, del *Carnaval* op. 9:

Un poco maestoso

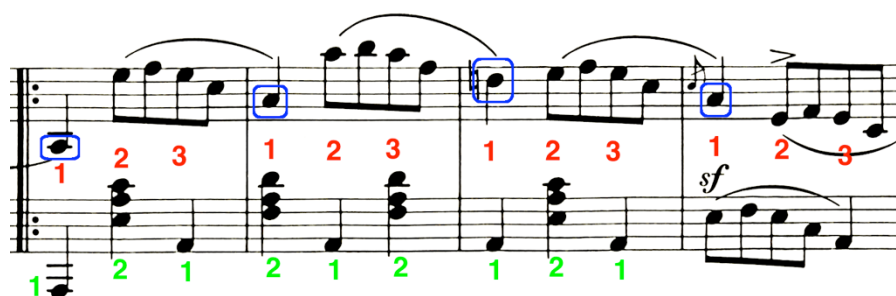
The musical score shows the beginning of 'Valse noble' from Schumann's Carnaval, Op. 9. It is in 3/4 time, key of B-flat major, and marked 'Un poco maestoso' and 'f'. The right hand has a complex melodic line with many beamed eighth and sixteenth notes. The left hand has a simpler accompaniment of chords and single notes. The score is annotated with green and blue boxes around the right hand's notes, and red numbers 1, 2, 3 below the left hand's notes, indicating a 3-beat measure structure. A red 'S' is placed above a measure in the right hand.

Ejemplo 160: *Carnaval*, ‘Valse noble’

Como se ve indicado con el 3/4 al principio, la pieza está en ritmo ternario. La mano izquierda es generalmente la responsable de dejar claro la métrica, y este es un ejemplo claro. He señalado en rojo los tres tiempos de cada compás, y se puede ver que el primer tiempo destaca de lo que hay en el segundo y tercer tiempo, que son iguales. Este patrón no va a dejar ninguna duda de que el ritmo es ternario, y marcar lo que se dice ‘el tiempo’ con los pies o con las manos en ‘Valse Noble’ es muy fácil. Mientras que la mano izquierda deja en evidencia el primer tiempo de cada compás separándolo del segundo y tercero, la derecha utiliza un método distinto, que consiste en poner una nota más larga que las demás en el primer tiempo. De modo que hay un patrón que se repite: después de varias notas cortas (verde) les sigue una nota larga (azul).

Resumiendo la cuestión métrica: para que el ritmo quede claro el compositor tiene que, de alguna manera, mostrar dónde está el primer tiempo. Él será la baliza, la referencia para la escucha. Schumann aquí cumple el requisito de varias formas: la mano izquierda presenta los tres tiempos de manera uniforme; es decir, no tiene notas que no estén sobre las tres balizas; separa el primer tiempo de los demás, usando notas que son más graves, lo que llama la atención sobre ellas; en los segundo y tercer tiempos repite las mismas notas, evitando hacer cualquier cosa que pudiera llamar la atención del oyente y poner en duda la supremacía del primer tiempo. La mano derecha contribuye utilizando notas largas en el primer tiempo, otra forma de señalar dónde está la referencia principal. Vemos que hay un momento en que la mano derecha no tiene notas en el primer tiempo, marcado con una S de silencio, pero para entonces el ritmo ya está claramente establecido, y además la mano izquierda se encarga de suplir la falta de melodía en lo que a la métrica se refiere.

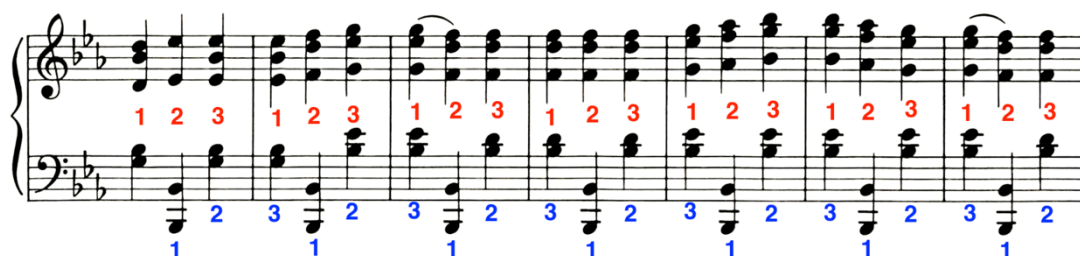
Siguiendo con *Carnaval*, veamos ahora un ejemplo del ‘Préambule’:



Ejemplo 161: *Carnaval*, 'Prélude'

El fragmento una vez más está escrito en 3/4, como el vals anterior. En rojo, he indicado dónde están los tres tiempos en cada compás. Se ve como la mano derecha respeta la métrica, y hace algo similar a la melodía de 'Valse Noble', eso es, señala el primer tiempo con notas largas (azul) mientras que el segundo y tercer tiempos llevan notas más cortas. Pero la izquierda no concuerda con la derecha; y marca un ritmo binario, como vemos en verde. Es un patrón que se repite: una nota grave seguida de un acorde, y es la nota grave la que nos va a llevar a pensar que el primer tiempo se encuentra allí. Si se toca sólo la mano derecha, el ritmo ternario queda claro; si se toca sólo la izquierda, es el binario que queda evidente. Las dos manos juntas crean un efecto de lo más interesante, ya que el cerebro recibe informaciones contradictorias respecto al ritmo real de la pieza.

También en la 'Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins' hay un ejemplo muy claro de contradicción entre las manos:

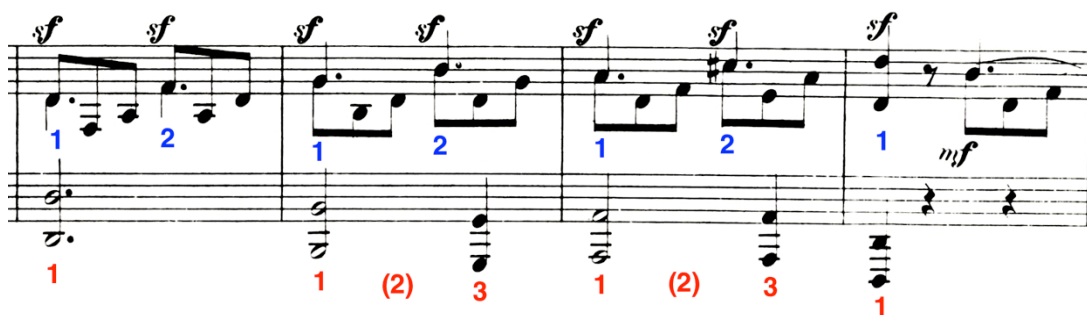


Ejemplo 162: *Carnaval*, 'Marche des "Davidsbündler" contre les Philistins'

Señalado en rojo, los tres tiempos del compás, que la mano derecha respeta. En azul, también un clarísimo ritmo ternario de la mano izquierda. El detalle es que

no coinciden, las dos manos van desplazadas en un tiempo. Si encajasen, el ritmo ternario sería obvio, pero parece que eso no interesa al iconoclasta Schumann. Me pregunto si, en este número en concreto, el conflicto métrico entre las manos es una metáfora de la lucha entre los dos bandos del título.

Veamos ahora un caso distinto, de uno de los números de las *Davidsbündlertänze* op. 6:



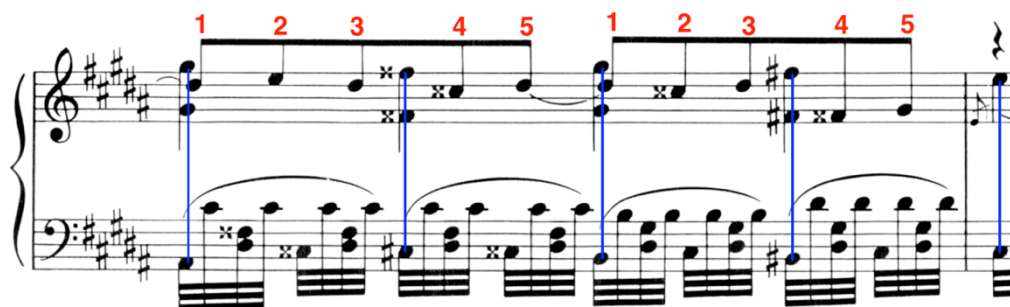
Ejemplo 163: *Davidsbündlertänze*, Libro II, n° 1

Señalado en rojo para la mano izquierda, el ritmo ternario que indicó Schumann al principio de la pieza. En azul, el ritmo de la derecha. Ahora se puede ver que el primer tiempo sí coincide en ambas manos, no hay duda respecto a eso. Para abordar el problema, vamos a considerar el primer compás. La mano izquierda sólo tiene una nota, así que no da ninguna pista de cuantos tiempos tiene el compás. La derecha sí lo hace, ya que Schumann marca de manera muy evidente un compás de dos tiempos. Las indicaciones para tocar muy fuerte (*sf*) las notas pertinentes ni siquiera eran necesarias para se escuche la mano derecha en binario, pero Schumann quiere asegurarse de ello más allá de toda duda. El problema surge en los siguientes compases, en los cuales la mano izquierda lleva un ritmo ternario que tampoco deja lugar a dudas. Aunque no marca el segundo tiempo (2), el simple hecho de que sí lo haga en el primero y tercer tiempo es suficiente para establecer un ritmo ternario inequívoco. Y no olvidemos que ha sido un compás ternario, y no binario, el indicado por Schumann para la obra. Esta contradicción entre las manos va a impregnar toda la pieza. La obra lleva como indicación de carácter el término *Balladenmäßig*, *Balada moderada*, lo que deja en evidencia el sentido narrativo que se debe imprimir. Lo interesante es que parece como si dos narraciones diferentes

estuviesen ocurriendo a la vez, y no sólo diferentes sino contradictorias.

8.10.3 Polirritmia

Al principio de este apartado, en el ejemplo 159, he hablado del concepto de polirritmia, que consiste en que cada mano toque con un ritmo distinto de la otra. El efecto principal de hacer eso es que las manos, por así decirlo, no encajan una con otra: parece como si una de las dos estuviera equivocada, o que el intérprete está haciendo algo mal. En el piano es realmente difícil de coordinar las manos en estos casos y, a menudo, decimos que lo mejor es tener un cerebro para cada mano. Uno no se metería en semejantes junglas si no fuesen realmente interesantes, pero abrirse paso en algunos casos requiere mucho esfuerzo. Con sólo mirar la partitura, el penúltimo de los *Estudios Sinfónicos* op. 13 ya nos da una idea de semejantes complicaciones:



Ejemplo 164: *Estudios Sinfónicos*, Estudio XI

Las barras azules indican las notas de la mano derecha que encajan con la izquierda, si sólo hubiera que tocar eso el pasaje no sería difícil de coordinar. El problema es que la mano derecha además tiene dos grupos de cinco notas, señaladas en rojo. Salvo la primera nota de cada cinquillo (así se les llama), las demás no encajan con ninguna de la mano izquierda. La única manera de encajar regularmente con un grupo de 5 notas es con un número múltiple: 5, 10, 15, 20 y etc. La izquierda aquí, siguiendo una métrica convencional de cuatro tiempos indicada por Schumann, tiene 32 notas en cada compás, de modo que a cada grupo de 5 notas de la derecha corresponden 16 en la izquierda. Realizar el ritmo de cada

mano con precisión no resulta fácil. Para colmo, se puede ver que la derecha tiene que encajar una nota entre las 3ª y 4ª del grupo de cinco, algo que incluso sin la izquierda es complicado.

Para terminar con la polirritmia, un ejemplo del *Bunte Blätter* op. 99. Se trata de la segunda pieza, escrita en compás binario simple.⁴⁹⁵ Siendo así, para mantener un ritmo regular cualquier compositor sólo podría poner, además de una sólo nota por compás, múltiples de 2. Cualquier otra cantidad es posible, pero se tratarían entonces, como el cinquillo de antes, de los llamados grupos irregulares. Schumann escribe lo siguiente:



Ejemplo 165: *Bunte Blätter*, Drei Stücklein, II

Marcado en rojo, el lugar en cada compás de los dos tiempos de la pieza. Vemos que la mano derecha siempre tiene notas en cada tiempo, en cambio la izquierda nunca lo hace. Parece que sí, como he señalado en azul, pero en realidad éstas notas no se tocan, sino que son solamente prolongaciones de notas anteriores, y por eso las ligaduras que les une. Es decir: las notas que la mano izquierda realmente toca (todas menos las azules) están fuera de tiempo, un recurso musical que se llama precisamente contratiempo. Como alguien que no sabe bailar, la izquierda es incapaz de seguir el ritmo de la derecha y llega simple tarde. Lo cierto es que se trata de una de las señas de identidad de Schumann, y no deja de ser una forma de digresión rítmica. Ya considerando la derecha solamente, he resaltado en verde lo que sería un ritmo regular; las notas tienen dos niveles, el de abajo con ocho notas, el de arriba, que es la melodía, con dos. Pero hasta entonces no ha sido

⁴⁹⁵ También existe el binario compuesto, pero no entremos ahí ya que no es el caso presentado.

así; y Schumann quiere que la mano derecha haga tresillos (por eso el número 3) metido entre ocho notas. Resulta que, tal cómo está escrito, hacerlo es imposible y el pianista tiene que elegir si va tocar las tres notas con un ritmo preciso, o las ocho. Uno de los dos grupos tendrá que ser deformado para que el otro salga exacto, lo que nos lleva al siguiente problema. Cuando una pieza tiene una melodía clara, ésta siempre tiene prioridad en el discurso. Tal es el caso aquí; y la melodía es la que realiza los tresillos. Pues, que se deforme el grupo de ocho, al fin y al cabo, se trata de notas que se tocan tan rápido que no se nota apenas el truco. Y realmente no sería un problema destacar el tresillo, si no fuera porque las notas que toca la mano izquierda (barras rojas) no coinciden con las de la melodía, sino con las notas menos importantes en cierto sentido, las del grupo de ocho, que son en realidad un acompañamiento. Un caso de desplazamiento rítmico en varios niveles, con un resultado que intriga y fascina a la vez.

8.10.4 Llamadas a la realidad

Otra similitud entre Jean Paul y Schumann son las ‘llamadas a la realidad’, usadas para evitar que un discurso caiga demasiado en el devaneo. Un ejemplo es este pasaje de *Blumenstück* op. 19:



Ejemplo 166: *Blumenstück*

Las indicaciones *mf*, *f*, *p* y *ff* delimitan cuatro frases distintas, cada una con una función diferente. Al empezar el fragmento (*mf*), las dos manos empiezan a descender juntas hacia la parte grave del piano, en un discurso cada vez más espeso. Con una indicación para tocar súbitamente *forte* (*f*), Schumann detiene el movimiento bajante y presenta una música más clara por dos compases. Sin embargo, la tendencia hacia el abismo vuelve otra vez, de manera sutil (*p*) pero inequívoca, hacia más abajo todavía, y es cuando Schumann pone un fortísimo (*ff*) para rescatar la música: solamente ese gesto formal es el que impide que la sección termine engullida por el inframundo.⁴⁹⁶ De manera similar, Jean Paul con frecuencia corta sus digresiones con un brusco “Aber zurück zur Geschichte!”,⁴⁹⁷ y las interrupciones de Schumann tienen una función análoga.

En la ‘Promenade’, uno de los números de *Carnaval*, sucede algo parecido:

Ejemplo 167: *Carnaval*, ‘Promenade’

Señalado en azul, el descenso al inframundo. La larga línea indica una melodía que poco a poco se va haciendo más grave; de hecho, la nota de llegada es una de la últimas en el piano. El *ritenuto* indica que hay que tocar más lento, y el *dim.* es abreviatura para disminuyendo, se va tocando más y más suave. Parece que

⁴⁹⁶ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 176.

⁴⁹⁷ “But back to the story!” RICHTER, Jean Paul: *Werke*, vol. 1: *Die unsichtbare Loge und Hesperus*, p. 595 (citado y traducido por REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 176).

la melodía está siendo irremediablemente tragada por la tierra, lentamente se aleja y nos cuesta escucharla. En rojo, el rescate. El término *a tempo* es para volver a la velocidad normal, y la línea larga ahora es ascendente. Curioso es el hecho de que la última nota que se escuchó en el abismo sea un Re bemol, ya que Re bemol es también la primera nota de la línea de rescate: literalmente, la nota ha sido sacada de las profundidades. La línea roja va aumentando en sonido y sube hasta la melodía principal, ya en *forte*, y todo vuelve a la normalidad.

En otros números de *Carnaval* podemos encontrar otro tipo de llamada a la realidad. En ‘Arlequin’, los saltos y piruetas del personaje son constantemente interrumpidos por la misma figura, un toque de llamada que en absoluto pasa desapercibido al oyente:

The image displays a musical score for a piece titled 'Arlequin' from the work 'Carnaval'. The score is written for piano (p) and violin (v). The tempo is marked 'Vivo'. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system shows the piano part with a 'Pedal' marking and the violin part with a 'sf' marking. The second system shows the piano part with a 'p' marking and the violin part with a 'sf' marking. The third system shows the piano part with a 'ff' marking and the violin part with a 'sf' marking. Red boxes highlight specific sections of the score: the first box is in the piano part of the first system, the second box is in the piano part of the second system, and the third box is in the piano part of the third system. Blue text 'FA' is written next to the first box, and 'FA' is written next to the second box. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Ejemplo 168: *Carnaval*, ‘Arlequin’

Los tres fragmentos que he señalado se tocan más fuerte que el resto, aunque lo que les confiere el carácter de llamada es principalmente otra cosa. En azul, puse los nombres de las tres notas que componen el primer acorde, es la nota Fa por triplicado. El siguiente acorde triplica el Mi (bemol), después el Re, el Do, y el Si (bemol). Esta secuencia de cinco notas triplicadas es algo que en el piano suena

muy llamativo y que en ‘Arlequin’ sólo ocurre en los pasajes de llamada destacados. La llamada volverá a producirse más veces, siempre con las mismas cinco notas por triplicado. Lo último que ocurre en ‘Arlequin’ es justamente una de éstas llamadas; al fin y al cabo, la vuelta a la realidad es inevitable para todos.

También ‘Coquette’ utiliza el mismo recurso:

The image displays a musical score for 'Carnaval, Coquette'. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The tempo is marked 'Vivo' and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*pp*) dynamic and includes a 'Pedal' marking. The second system features a fortissimo (*ff*) dynamic. The third system includes dynamics of *ff*, *f*, and *f*. Red boxes highlight specific triplet passages in the treble staff of each system. Above these triplets, the word 'SOL' is written in blue capital letters, indicating the pitch of the notes. The notes within the triplets are G4, A4, B4, C5, and D5.

Ejemplo 169: *Carnaval*, ‘Coquette’

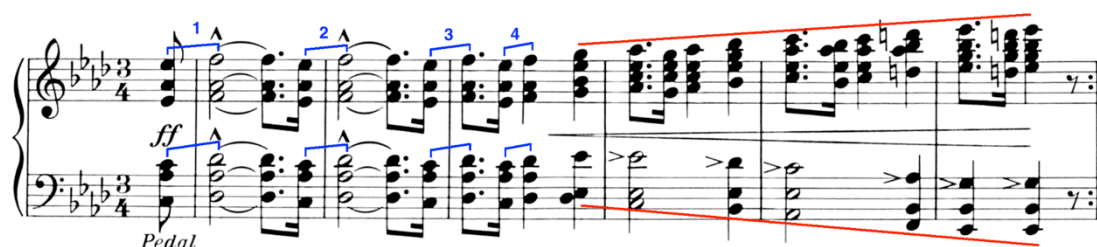
Aquí, las notas triplicadas son más llamativas todavía que en ‘Arlequin’, debido a que ‘Coquette’ es una pieza más delicada. Se puede ver que se mueve entre *pp* y *p*, frente a los cuáles un *ff* suena realmente inesperado. Distintamente a ‘Arlequin’, que repetía siempre las mismas notas en las llamadas, en ‘Coquette’ éstas cambian, aunque el efecto es siempre el mismo.

Abajo en el ejemplo, vemos que las notas aparecen por cuadruplicado, algo que se repite un poco después; parece que las llamadas anteriores no se muestran muy efectivas, y literalmente hay que sumar fuerzas para que Coquette salga de su, por otro lado, igual de insistente, devaneo.

Las llamadas a la realidad de ‘Arlequin’ y ‘Coquette’ son similares a lo que ocurre en ‘Pierrot’ (ej. 108, p. 276). Sin embargo, la ocurrencia de ‘Pierrot’ está en la categoría ‘Burla de lo pomposo’. Ya hice referencia, en la discusión sobre ‘Witz’, citas y alusiones (p. 305), a las dificultades que pueden surgir en trazar fronteras entre algunos conceptos. Posiblemente, habría razones para clasificar las llamadas en ‘Arlequin’, ‘Coquette’ y ‘Pierrot’ tanto aquí como en la otra categoría. En este caso, creo que la taxonomía no es tan importante como el hecho de que es posible rastrear la influencia de Jean Paul, en cualquier caso. A partir de ahí, no hay que olvidar que el oyente juega un papel determinante en la transmisión del contenido, dando lugar a interpretaciones distintas en algunos (en música, muchos) casos.

8.10.5 Tartamudeo musical

Otra idea musical que Schumann utiliza y que se puede también relacionar con Jean Paul es una clase de dificultad para arrancar el discurso, o como lo llama Reiman, un tartamudeo musical.⁴⁹⁸ Ocurre en el ‘Préambule’ de *Carnaval*:



Ejemplo 170: *Carnaval*, ‘Préambule’

Todo empieza con una pequeña célula de solamente dos notas. Es un movimiento ascendente en ambas manos, y la segunda nota es bastante larga: lo que se iba a decir ha quedado en una sílaba apenas. El segundo intento arranca con más ímpetu (la primera nota de la célula es ahora más corta), pero el resultado es el mismo, y nos quedamos atascados en la misma nota larga otra vez. Los intentos 3 y 4 son idénticos a los dos primeros en lo que a notas se refiere, pero están bastante cerca rítmicamente y el impulso creado es suficiente para arrancar el discurso en

⁴⁹⁸ “Musical stutter.” REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 174.

ambas manos, en direcciones contrarias. Por fin se ha dicho lo que se quería, pero han sido necesarios cuatro intentos de arranque.

También en *Blumenstück* ocurre algo similar:



Ejemplo 171: *Blumenstück*

Enmarcados en azul, los dos primeros intentos de melodía, idénticos; en rojo, el despegue. Pero la dificultad para arrancar pasa factura, por eso el *ritard.* señalado. Es decir, hay que ir tocando cada vez más lento; la melodía se va arrastrando, como si se hubiera quedado sin energía debido al esfuerzo de despegar.⁴⁹⁹ La problemática que vemos aquí es una reminiscencia de los apuros de Jean Paul para escribir el prefacio de *Leben des Quintus Fixlein*. En lugar de realmente publicarlo, Jean Paul relata en detalle sus problemas para empezar, sus distracciones, los escenarios que se encuentra en un viaje de trabajo, etc.⁵⁰⁰ Tanto él como Schumann presentan entonces una manera humorística de reemplazar un discurso bien articulado, esperado por el público, por uno vacilante.

8.10.6 *Zum Schluss*

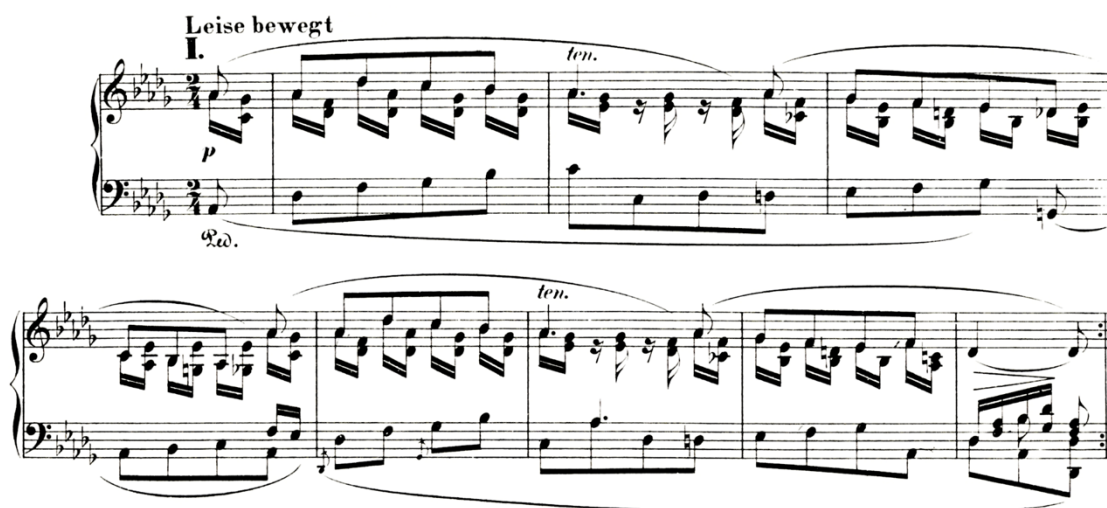
El comienzo del mismo *Blumenstück* cierra este capítulo. La obra hace algo curioso que se vincula con *Die unsichtbare Loge*, ya citado en relación al *Intermezzo* n° 1 (ej. 158, pág. 309). En la que fue su primera novela, Jean Paul empieza con una larga descripción de una pareja cuyo destino juntos fue decidido por una partida de ajedrez. Los dos primeros capítulos están dedicados al

⁴⁹⁹ *Ibidem.*

⁵⁰⁰ *Ibidem.*

matrimonio que, aunque resultan ser los padres del protagonista, no vuelven apenas a ser mencionados después. No obstante, Jean Paul hace que sus lectores se sientan muy a gusto con la pareja, los cuales podrían haber sido perfectamente los personajes principales de una historia completamente distinta.⁵⁰¹

La melodía que abre *Blumenstück* es la siguiente:



Ejemplo 172: *Blumenstück*

La obra está dividida en varias secciones, delimitadas claramente por Schumann. A la sección I del ejemplo le siguen: II; III (la del tartamudeo de antes); II otra vez; IV; V; Minore II⁵⁰²; y, por último, II. De modo que es más bien la sección II la que domina la forma, y no la sección inicial. Igual que sucede en *Die unsichtbare Loge*, la sección I podría servir de base para toda la composición, pero termina teniendo un papel secundario.⁵⁰³ Y la influencia de Jean Paul también se hace notar en el título, ya que *Blumenstück* es una pista importante para sus lectores.

El subtítulo de *Siebenkäs* es *Blumen-, Frucht- und Dornenstücke* (Flores, Frutas y Piezas rotas) y la novela está concebida como una serie de episodios de la vida del protagonista. El tono emocional de cada capítulo es lo que determina que

⁵⁰¹ *Ibid.*, p. 172.

⁵⁰² La sección II está en modo Mayor; y ésta sección presenta la misma melodía, pero en modo Menor.

⁵⁰³ REIMAN, Erika Lynne: *Op. cit.*, p. 172.

se le considere una ‘flor’, una ‘fruta’ o una ‘pieza rota’. Además, el término *Blumenstück* es también utilizado por Jean Paul para designar una subsección de la novela; y es una de las digresiones que caracterizan su estilo.

9. Conclusiones

La relación entre la obra literaria de Jean Paul Richter y la obra musical de Robert Schumann constituye un caso único en la historia del arte. En el presente trabajo se ha podido observar que tal vínculo fue fruto de una constelación de circunstancias muy específicas, las cuales no se habían dado antes en la historia de la música y tampoco volvieron a darse después. Voy a resumir los pasos de dicho proceso, no en el orden presentado en la Tesis, sino cronológicamente, de cara a presentar en estas conclusiones una perspectiva nueva a la investigación. Sin embargo, haré mención expresa a los capítulos en cuestión de esta Tesis doctoral para mantener un vínculo claro con el trabajo.

La historia novelesca entre ambos creadores empieza con Jean Paul, un escritor cuyo estilo y amor por la música es especialmente relevante. En lo relativo al primer aspecto, el estilo, he realizado un resumen de los principales rasgos que caracterizan su prosa en el capítulo 6. Respecto al segundo, el amor o pasión por la música, se ha podido comprobar y demostrar que su relación con lo musical va más allá del gozo estético: para él, se trata de un arte superior, el único capaz de revelar secretos que atañen a los aspectos más místicos y significativos de la existencia. Tal afirmación encuentra apoyo en declaraciones del propio Jean Paul, y en la importancia que confiere a la música en sus libros. Dentro de este segundo aspecto, el caso más notable dentro de su producción literaria lo representa la novela *Flegeljahre*.

Al hacer un repaso, en el capítulo 7, de las citas musicales más significativas en el libro, ha quedado evidente no solamente la importancia de la música para Jean Paul, sino la extraordinaria familiaridad del autor con este arte. Así lo demuestra el abundante empleo de terminología y simbolismo específicamente musical, algo que, por otro lado, limita la comprensión de los lectores que no disponen de los conocimientos de los que hace gala el escritor.

Habiendo Jean Paul sembrado, y nutrido con amor, su particular visión integradora entre literatura, música y los aspectos más importantes de la vida, entra en escena Robert Schumann, un joven artista en busca de sí mismo. Si no

estuviéramos tratando aquí con una investigación científica, se podría decir que el encuentro de Schumann con Jean Paul es obra del destino; tal es la singularidad del contexto en el que se produce. Los hechos son que la muerte de Jean Paul, en 1825, trae consigo un interés renovado por su obra, momento en el que Schumann lo descubre, siendo entonces un adolescente de quince años que acaba de perder a su hermana mayor y a su padre. A través de testimonios de amigos y de sus propios escritos (diarios y cartas), se ha profundizado en el impacto de la figura de Jean Paul sobre Schumann, con la consecuente huella en la formación de su personalidad (capítulo 5). Así, Schumann empieza a perfilarse como individuo y artista en compañía de Jean Paul, la única persona que parece entenderle, y que puede guiarle en la búsqueda de su ideal artístico. Aquí es dónde *Flegeljahre*, sobre todo, cobra un gran protagonismo.

Schumann comparte con Jean Paul una visión artística integradora, en la cual todas las experiencias, personas, lugares, objetos, tienen igual cabida en una expresión poética de la vida. También se siente identificado con un escritor que, como él, ama tanto la música como la literatura. Con *Flegeljahre*, Jean Paul puede incluso ofrecer a Schumann una solución conciliadora a su naturaleza dual, a través de los hermanos Vult y Walt. Schumann tiene ahora un modelo a seguir: Jean Paul, un escritor que ha conciliado sus dos pasiones artísticas musicalizando la literatura, y sublimando sus conflictos personales por medio de personajes que son en realidad su alter-ego. Contando con el estímulo de *Flegeljahre*, Schumann concibe *Papillons*, su segunda publicación, en la cual ya revela un estilo absolutamente original. Aunque la relación entre *Flegeljahre* y *Papillons* es analizada en el ya mencionado capítulo 7, las características del estilo temprano de Schumann han sido descritas en el capítulo 3, y se ha podido observar tanto los puntos en común con otros compositores de la época, como sus idiosincrasias. En ese contexto, se ha profundizado en el mismo capítulo en una cuestión importante: la falta de precedentes puramente musicales que pudiesen estar detrás de su sorprendente originalidad. ¿Es posible que Calíope, la musa de los grandes poetas, haya jugado un papel más relevante que Euterpe, correspondiente musical, en la formación del joven Schumann?

Decir que la literatura, antes que la música, explica el estilo de un compositor, es mucho decir. Por eso se ha dedicado el capítulo 4 a ahondar en las actividades literarias de Schumann, revelando una relación suya tan íntima con las letras como la que tuviera Jean Paul con la música. Para ello, se han utilizado fundamentalmente escritos del propio Schumann, tales como fragmentos de sus numerosos diarios, cartas, poemas, apuntes auto-biográficos y críticas musicales. El resultado de mezclar su propia genialidad con la literatura en general, y con Jean Paul en particular, es que Schumann, ya en condiciones de concebir sus propias obras, muestra un idioma musical tan singular que prácticamente nadie en su entorno está capacitado para asimilarlo. El estudio de tal recepción es objeto del capítulo 2, que se apoya tanto en declaraciones de familiares y amigos, como en muchas de las críticas de la prensa especializada.

Aunque la presente Tesis recorre un camino inverso al resumen que acabo de presentar, el final es el mismo: en el capítulo 8 se muestra, a través de ejemplos de la obra para piano de Schumann, cómo las estrategias narrativas de Jean Paul han sido asimiladas por el compositor. Dicho capítulo pone enfrente, cara a cara, partitura y literatura, junto a una metodología analítica sencilla, con el propósito y objetivo de culminar el entramado escritor-compositor-literatura-música, una multicolor y fascinante red que ha empezado a entretorse el mismo día en el que Jean Paul publicó su primera novela; y que llegaría a su fin con las últimas notas que escribiría Robert Schumann.

Importancia de las circunstancias vitales en la comprensión de la obra

Desde una perspectiva general, la primera conclusión que puedo destacar es que, en el caso particular de Schumann, el conocimiento de sus circunstancias vitales es esencial para la comprensión de su obra. Se trata de una cuestión controvertida, y que merece ser tratada y analizada de manera pormenorizada aquí. Muchos músicos han defendido, y así ocurre todavía, el hecho de que saber detalles vitales sobre un compositor es irrelevante para conectar con su obra, en la perpetua tensión vida-obra, realidad-ficción. Efectivamente, es posible interpretar a Schumann de manera convincente ignorando por completo cualquier información

sobre él; y lo puedo afirmar por experiencia propia: he conocido a pianistas que ni siquiera sabían que el compositor era alemán. Como ocurre con todo gran arte, la música de los grandes compositores tiene un poder que trasciende a las circunstancias que le dieron origen, siendo, en cierto sentido, absolutamente autónoma en su carga emocional y lógica estructural. Siendo así, parece contradictorio concluir que en el caso de Schumann es necesario conocer al hombre para entender su obra. Y así sería, si no fuera porque el propio compositor defendía lo diametralmente opuesto, como hemos podido comprobar en la investigación.

Si nos situamos al lado de un intérprete que opina que conocer a Schumann no le aporta los medios técnicos ni expresivos para interpretar su música, tendremos que darle la razón. Sin embargo, él tendrá que reconocer que tal actitud encontraría el rechazo del propio Schumann, quien veía en una partitura mucho más que notas; y que luchó con todos los medios a su disposición por tener una visión integradora entre vida y arte, sabedor de que lo extra-musical no quita autonomía a las obras, sino todo lo contrario: las reviste de una dimensión espiritual que está en el corazón del ideal romántico, según lo planteaba él mismo. Podemos amar a Schumann sin conocer los detalles que se han desgranado en la presente Tesis (yo lo hice durante décadas), pero lo amamos más todavía si los conocemos. Se trata de una clase de unión espiritual que solamente suma: ¿por qué amar solamente a una faceta de Schumann, la de compositor, cuando podemos hacerlo (o al menos intentarlo) con toda su humanidad?

Respecto a las hipótesis de partida y los resultados obtenidos tras el análisis presentado en este trabajo, podemos constatar lo siguiente:

Raíces literarias en la música de Schumann

La primera hipótesis elaborada para la investigación fue la de que el estilo temprano de Schumann tiene raíces literarias, antes que musicales. Tal hipótesis ha encontrado respaldo en la variedad de estrategias musicales empleadas por el compositor que es posible vincularlas con el estilo de Jean Paul. Se trata de singularidades musicales que no encuentran precedentes en la música de la época,

como pone de manifiesto la falta de estudios vinculantes en este sentido; estudios que, por otro lado, son frecuentes en otros compositores, incluso aquellos que también mostraron, como Schumann, un estilo temprano único de composición.

Como se verá en breve, las huellas literarias se pueden rastrear en prácticamente todo el corpus investigado, apoyando así la segunda hipótesis del trabajo. Los datos son los siguientes:

1) Podemos contar veintiocho obras para piano que encajan en el perfil de ser representativas del estilo temprano de Robert Schumann. Todas fueron publicadas en la década de los años 30 del siglo XIX (siendo precisos, entre los años 1831 y 1841) a excepción de dos: el *Bunte Blätter* op. 99, publicado en 1851, y el *Albumblätter* op. 124, publicado en 1853. Sin embargo, muchas de las piezas de ambos ciclos tuvieron su génesis en el período estudiado: *Bunte Blätter* fue empezado en 1838 y *Albumblätter* todavía antes, en 1832. Por lo tanto, están incluidos, al menos parcialmente, dentro del cálculo general.

2) De las veintiocho obras en cuestión, nueve no han sido citadas en la parte analítica de la Tesis, la que vincula las estrategias narrativas de Jean Paul con el estilo temprano de Schumann. Sin embargo, conviene hacer algunas aclaraciones respecto a tres de las nueve obras:

- el op. 3 (*VI Etudes d'après des Caprices de Paganini*) y el op. 10 (*VI Etudes de concert d'après des Caprices de Paganini*) son en realidad, como sus títulos indican, elaboraciones sobre material de otro compositor. Se trata de versiones para piano de piezas escritas originalmente para violín por Paganini; y, aunque Schumann ciertamente añadió su toque personal (principalmente en el op. 10), el material básico no es de su creación. No obstante, un estudio del op. 3 ha sido citado en relación al vínculo de Schumann con las artes pictóricas y es objeto del Anexo IX.

- el op. 5 se titula *Impromptus über ein Thema von Clara Wieck*. Uno de los aspectos estudiados en la Tesis ha sido el uso, por parte de Schumann, de melodías de otros compositores como forma encriptada de comunicación. Respecto

a los *Impromptus* op. 5 que nos ocupan, no he encontrado la melodía original de Clara Wieck, y ésta ha sido la razón para no incluir la obra de Schumann en el trabajo. En el género *Tema con variaciones* (tal es el caso aquí) es habitual utilizar melodías de otros compositores; y el hecho de que Schumann lo haga en el op. 5 no es, *a priori*, algo excepcional. Pero siendo Clara una figura tan importante para Schumann, es razonable suponer que el uso de la melodía de su futura esposa encierra un significado especial mereciendo, en tal caso, mención en la investigación.

- las seis obras restantes cuentan, como es lógico, con características de Schumann que son habituales en su estilo, como las digresiones, por ejemplo. Citar todos los pasajes en los cuales Schumann se desvía en mayor o menor medida de la narrativa principal implicaría incluir toda su obra, ya que se trata de un rasgo que es, como en Jean Paul, generalizado. Lo mismo se puede decir de desplazamientos métricos, por citar otra característica: no deja de ser una clase de digresión del ritmo; y una revisión exhaustiva de tal recurso, en Schumann, no tendría mucho sentido.

Estrategias narrativas materializadas en recursos musicales concretos

La tercera hipótesis de la Tesis era que Schumann utiliza unos recursos homogéneos para expresar musicalmente cada estrategia literaria analizada. Es decir: ¿irá Schumann a escribir todos los pasajes de la ‘Zweite Welt’, por ejemplo, usando las mismas herramientas musicales? ¿O, por el contrario, encontraremos diferentes plasmaciones musicales de un mismo rasgo estilístico de Jean Paul?

Para dar una visión general de hasta qué punto eso es así o no, he elaborado las tablas que aparecen a continuación. Cada tabla cuenta con tres apartados:

- 1) estrategia narrativa de Jean Paul;
- 2) recursos musicales empleados por Schumann;
- 3) ejemplos de las obras para piano citados en el trabajo.

Cada tabla muestra una breve elaboración posterior respecto a la singularidad del vínculo entre Jean Paul y Schumann. Eso tiene por objeto determinar, dentro de lo posible, hasta qué punto los recursos utilizados por Schumann son deudores de Jean Paul, o simplemente coinciden con él, siendo de uso corriente en el Romanticismo.

Por último, quisiera hacer dos observaciones: en primer lugar, siempre que aparecen números entre paréntesis, se refirieren a los compases en la partitura; en segundo lugar, el formato de algunas páginas, con amplios espacios en blanco, ha sido condicionado por las dimensiones de algunas de las tablas.

1) **Digresiones:** desviarse del asunto principal, interrumpiendo el discurso con observaciones aparentemente no relacionadas con lo que está ocurriendo.

Jean Paul <i>Estrategia narrativa</i>	Schumann <i>Recursos musicales</i>	Ejemplos <i>Obras para piano</i>
<p>Interrupciones (<i>Beiwerk</i>) de la línea argumental principal (<i>Hauptwerk</i>).</p> <p>La desviación puede variar desde una frase hasta capítulos enteros, e incluso pueden publicarse como texto independiente, como ocurre con el apéndice cómico para <i>Titan</i>.</p> <p>La digresión, aunque no lo parezca, guarda vínculos con el texto principal.</p>	<p><u>Pequeña escala</u></p> <p>Cambio inesperado de tonalidad. Agógica que acentúa el pasaje, destacándolo del entorno (cambios en dinámicas, articulación y velocidad de ejecución).</p> <p><u>Gran escala</u></p> <p>Números que no siguen la lógica musical del ciclo del cual hacen parte, destacándose estructuralmente por temática, por carácter, o ambos.</p>	<p><u>Pequeña escala</u></p> <p><i>Carnaval</i> ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’ (15-16)</p> <p><i>Estudios Sinfónicos</i> Estudio I (10-11)</p> <p><i>Novellette</i> nº 1 (35-36 y similares)</p> <p><i>Papillon</i> nº 1 (9 - 12)</p> <p><u>Gran escala</u></p> <p><i>Estudios Sinfónicos</i> Estudio III</p> <p><i>Phantasie</i>, Movt. I (‘Im Legendenton’)</p> <p><i>Carnaval</i> ‘Eusebius’</p>

Tabla 1: Digresiones

Las digresiones pueden ser consideradas como muy vinculantes entre Jean Paul y Schumann. Las alteraciones del discurso que presenta Schumann no son habituales, siendo difíciles de explicar desde un punto de vista puramente musical. La justificación para la inclusión de la sección ‘Im Legendenton’ en el primer movimiento de la *Phantasie* op. 17, por ejemplo, encuentra su apoyo en una estrategia literaria, antes que lo musical, al menos desde la lógica estructural. Al fin y al cabo, nombrar una sección digresiva ‘En tono de leyenda’, y situarla en una obra que cuenta con una cita de Friedrich Schlegel (ver Anexo VIII), ya deja en

evidencia un trasfondo literario que no debe ser ignorado.

2) **Dualismos:** confrontación de dos conceptos opuestos, en un intento de reconciliación entre ambos.

Jean Paul <i>Estrategia narrativa</i>	Schumann <i>Recursos musicales</i>	Ejemplos <i>Obras para piano</i>
<p>Presentar enfrentados conceptos opuestos: pobreza y riqueza; vida ordinaria e idealizada; heroísmo y disolución moral; realidad y ficción; impetuosidad y placidez.</p> <p>El objetivo es buscar una solución conciliadora a la naturaleza dual de la vida.</p> <p>Caso más conocido: los gemelos Vult y Walt, protagonistas de <i>Flegeljahre</i>.</p>	<p>Alternar rápidamente entre tonalidades distintas.</p> <p>La proximidad entre tonalidades no permite establecer una u otra como más importante, siendo entonces una solución musical al objetivo de conciliar conceptos diferentes.</p> <p>Los casos más notables son aquellos que borran los límites entre el modo mayor y el modo menor.</p>	<p><u>Alternancia entre modo mayor y modo menor</u></p> <p><i>Carnaval</i> ‘Aveu’</p> <p><i>Davidsbündlertänze</i> Libro II, nº 2</p> <p><i>Fantasiestücke</i> ‘Aufschwung’</p> <p><u>Alternancia entre varias tonalidades</u></p> <p><i>Grande Sonate</i> op. 11, Finale (1-16 y similares)</p>

Tabla 2: Dualismos

Schumann también parece estar en deuda con Jean Paul en lo referente a los dualismos. Sí es cierto que podemos encontrar indefinición tonal en obras de otros compositores de la época, pero en circunstancias diferentes. Por ejemplo: Chopin, en su Preludio op. 28 nº 2, tampoco establece claramente una tonalidad. Pero en ese caso el objetivo es crear una atmósfera inquietante y turbadora, con lo cual el misterio respecto a la tonalidad tiene un papel importante. Además, la manera de utilizar el recurso diferencia a Schumann de los demás: es como si la rápida alternancia entre tonalidades fuera para él un fin en sí mismo, una parte del discurso musical que tiene significado propio. Con ‘Aveu’, de *Carnaval*, tenemos la impresión de que la unión de los modos mayor y menor, más que un sostén expresivo para la melodía, fue un objetivo deliberadamente buscado, y magistralmente alcanzado.

3) ‘**Zweite Welt**’: digresiones en las cuales se vislumbra un ‘segundo mundo’, una dimensión ideal que conjuga realidad y fantasía.

Jean Paul <i>Estrategia narrativa</i>	Schumann <i>Recursos musicales</i>	Ejemplos <i>Obras para piano</i>
<p>Traslado de los personajes a un ‘segundo mundo’, una dimensión ideal en la cual desaparecen las limitaciones entre realidad y fantasía.</p> <p>Conjuga varios conceptos: se trata de una digresión, y también representa el dualismo entre lo real y lo ficticio.</p> <p><u>Características</u></p> <p>Pasajes largos; estilo florido y exaltado; uso abundante de adjetivos; vocabulario casi religioso; confusión entre sujeto y objeto.</p>	<p>Cambio repentino en uno o varios parámetros musicales, con el objetivo de lograr una atmósfera sutil y delicada, que se destaca del entorno y recuerda las ensoñaciones que remiten a la ‘Zweite Welt’.</p> <p>Los cambios pueden afectar a los siguientes parámetros: velocidad (más lentos); dinámicas (uso de sonoridades muy delicadas); ritmo (notas largas); articulación (uso extensivo del <i>legato</i>).</p>	<p><i>Faschingsschwank aus Wien</i> ‘Scherzino’ (97-102)</p> <p><i>Carnaval</i> ‘Arlequin’ (25-28) ‘Valse noble’ (9-24)</p> <p><i>Arabeske</i> (90-104)</p> <p><i>Humoreske</i> (447-482)</p> <p>‘Eusebius’, de <i>Carnaval</i>, se puede considerar una ‘Zweite Welt’ dentro de un ciclo que puede considerarse como una cadena de vales. Su carácter soñador sería entonces una huida hacia un mundo ideal, alejado del bullicio de un baile carnavalesco.</p>

Tabla 3: ‘Zweite Welt’

Una vez más, se puede decir que el recurso usado por Schumann tiene raíces en sus lecturas de la obra literaria de Jean Paul. Los cambios súbitos y meditativos analizados son difíciles de explicar desde una lógica exclusivamente musical. No hay que olvidar que el supremo atractivo de la música es el equilibrio entre emoción y lógica; y no hay gran compositor que no haya demostrado su maestría en ese aspecto. Lo que sucede es que la lógica que está detrás de muchas de las facetas de Schumann no es la misma que la de la mayoría de compositores, algo que tampoco sorprende: ¿qué otro músico ha tenido una relación con la literatura tan íntima como

la suya? Por eso, los análisis musicales que solo se ocupan de la relación entre las notas no pueden sino dar una pálida imagen de Schumann, un compositor cuya complejidad parece no tener fin.

4) **Comentarios de autor:** observaciones, desde la distancia, de lo ocurrido.

Jean Paul <i>Estrategia narrativa</i>	Schumann <i>Recursos musicales</i>	Ejemplos <i>Obras para piano</i>
<p>Comentar episodios de las novelas a través del personaje ‘Jean Paul’. Su presencia no se limita a comentar, sino que a menudo participa activamente en la trama.</p> <p>Disuelve las fronteras entre autor y obra y aportan distanciamiento al lector, el cual ve interrumpida la acción por las observaciones de un personaje ajeno a la trama.</p> <p>Se trata de otra especie de dualismo, el que existe entre el Jean Paul real y el ficticio.</p>	<p><u>Reflexión</u></p> <p>Pasajes que se sitúan o bien al final de la pieza, o bien al final de una sección en los casos de obras más largas, funcionando como una reflexión de lo sucedido. Se utilizan cambios musicales similares a la ‘Zweite Welt’: pasajes lentos y delicados, contrastantes con el entorno, pero se distinguen por su posición en las piezas, así como por su carácter conclusivo.</p> <p>Frecuente uso del <i>gruppetto</i>. Temáticamente se vinculan con la pieza, destacándose por el carácter principalmente.</p> <p><u>Distanciamiento</u></p> <p>Arpeggios situados siempre al final de las obras. Al contrario de ‘Reflexión’, no destacan por su carácter, sino por no estar conectados melódicamente con la pieza.</p>	<p><u>Reflexión</u></p> <p><i>Carnaval</i> ‘Pantolon et Colombine’ (últimos cuatro compases)</p> <p><i>Kreisleriana</i> N.º 4, 6 y 7 (coda)</p> <p><i>Arabeske</i> (Zum Schluss)</p> <p><i>Humoreske</i> (239-250; 505-513; 640-642; 901-912)</p> <p><i>Kinderszenen</i> ‘Der Dichter spricht’</p> <p><i>Novellette</i> n.º 8 (Fortsetzung)</p> <p><u>Distanciamiento</u></p> <p><i>Papillon</i> n.º 5 (dos compases finales)</p> <p><i>Davidsbündlertänze</i> Libro I, n.º 3 (once compases finales)</p> <p>Libro II, n.º 8 (cuatro compases finales)</p> <p><i>Kreisleriana</i>, n.º 3 (21 compases finales)</p>

Tabla 4: Comentarios de autor

Aquí, me remito a lo que se ha dicho en la tabla anterior, dado que los comentarios de autor son muy parecidos a la ‘Zweite Welt’, diferenciándose principalmente por su ubicación en las piezas. Por otro lado, los conceptos de ‘Reflexión’ y ‘Distanciamiento’, opuestos y complementarios, traen a la mente los dualismos que se encuentran en la base del estilo de Jean Paul.

5) **Citas:** uso, en una obra, de material perteneciente a otra diferente. Para la cita se utiliza tanto material de otros autores, como de obras anteriores propias.

Jean Paul <i>Estrategia narrativa</i>	Schumann <i>Recursos musicales</i>	Ejemplos <i>Obras para piano</i>
<p><u>Citas ajenas</u></p> <p>Abundantes y, a menudo, oscuras alusiones a personas, lugares, libros, objetos: todo aquello que resulta interesante para Jean Paul. Tienen origen en los apuntes de las numerosas lecturas de juventud del escritor y aportan unidad a su obra.</p> <p>Autores citados con frecuencia: Horacio, Young, Pope, Swift, y especialmente, Laurence Sterne.</p> <p><u>Obras propias</u></p> <p>Referencias inesperadas a tramas y personajes de novelas anteriores. También unifican su obra, y además rompen con la ilusión de realidad creada en las novelas.</p>	<p><u>Otros compositores</u></p> <p>Las citas a menudo sirven como forma de comunicación encriptada; o encierran algún significado especial para Schumann.</p> <p><u>Obras propias</u></p> <p>Tienen dos objetivos:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1) como en Jean Paul, aportar unidad a toda su obra; y 2) a través de la ironía romántica, romper con la ilusión de realidad. <p><u>Großvatertanz</u> y <u>Faschingsschwank aus Wien</u></p> <p>Citas que sirven para criticar viejos y caducos patrones. Enfrentamiento entre la vanguardia y el tradicionalismo.</p>	<p><u>Otros compositores</u></p> <p><i>Estudios Sinfónicos</i>, XII (Marschner); <i>Intermezzo</i> nº 3 (Beethoven y Schubert); <i>Humoreske</i>, ‘Intermezzo’ (Beethoven); <i>Grande Sonate</i> op. 11, I (Clara Wieck); <i>Phantasie</i>, I (Beethoven y Clara Wieck); <i>Novellette</i> nº 8 (Clara Wieck); <i>Davidsbündlertänze</i> Libro I, nº 1 (Clara Wieck).</p> <p><u>Obras propias</u></p> <p><i>Carnaval</i>, ‘Florestan’ (<i>Papillon</i> nº 1); <i>Intermezzo</i> nº 4 (<i>Hirtknabe</i>) y 6 (<i>Abegg</i>); <i>Bunte Blätter</i>, ‘Scherzo’ (<i>Carnaval</i>, ‘Préambule’); <i>Davidsbündlertänze</i>, I, nº 3 (<i>Carnaval</i>, ‘Promenade’).</p> <p><u>Großvatertanz</u></p> <p>Citada en: <i>Papillon</i> nº 12; <i>Intermezzo</i> nº 5; <i>Carnaval</i> (en ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’).</p> <p><u>Faschingsschwank aus Wien</u></p> <p>Schumann cita ‘La Marseillaise’, a Beethoven, y a sí mismo.</p>

Tabla 5: Citas

El uso de citas y alusiones, tanto ajenas como propias, es una de las características más idiosincráticas de Schumann, y quizá la característica más enigmática si no tenemos en cuenta lo literario. En música, nada es fruto del capricho; y cada nota escrita ha sido siempre, previamente, meditada con cuidado: una vez publicada la obra, el compositor no tendrá control sobre su recepción; y los acertijos suelen sembrar desconfianza en el público. Si el significado de una cita es difícil de descifrar lo es, fundamentalmente porque puede, fácilmente, pasar por ser una extravagancia; y hemos visto que Schumann es mucho más pródigo en el uso del recurso de la cita que cualquier otro compositor, ya sea hablando del Romanticismo o no. Se trata de un rasgo schumanniano cuyo vínculo con Jean Paul ya ha sido reconocido desde hace tiempo.

6) **Complejo - Sencillo**: uso simultáneo de géneros dispares, mezclando lo sofisticado con lo popular.

Jean Paul <i>Estrategia narrativa</i>	Schumann <i>Recursos musicales</i>	Ejemplos <i>Obras para piano</i>
<p>Mezclar estilos literarios dispares, lo que lleva a una reinterpretación de la importancia de cada uno.</p> <p>Los temas profundos, categorizados por Jean Paul como ‘italienisch’, conviven con la parodia y la sátira (‘niederländisch’). En un punto intermedio, se encuentra el estilo alemán (‘deutsch’).</p> <p>Todos los estilos reciben la misma consideración.</p>	<p>Uso, en piezas sencillas, de técnicas compositivas sofisticadas.</p> <p><u>Técnicas utilizadas</u></p> <p>Tratamiento contrapuntístico de melodías sencillas.</p> <p>Contraposición de géneros musicales diferentes, e.g., hacer una marcha usando un ritmo de vals.</p> <p>Complicar lo sencillo a través de desplazamientos métricos.</p>	<p><i>Carnaval</i> : ‘Reconnaissance’</p> <p>‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’</p> <p>‘Paganini’</p>

Tabla 6: Complejo - Sencillo

La mezcla de géneros, hasta cierto punto, no es exclusiva de Schumann, habiendo sido practicada anteriormente por otros compositores tales como Beethoven y, más notablemente, Schubert. Sin embargo, Schumann se distingue por intentar una auténtica fusión entre las grandes formas (como la sonata) y danzas populares (como el vals), algo que hasta entonces no se había hecho. Tomar una melodía popular y usarla para una pieza, o incluso incluirla en una sonata o sinfonía, es muy distinto de lo que hace Schumann, quien busca un auténtico híbrido entre formas complejas y sencillas, en el cual ambos géneros tienen importancia estructural.

7) **Burla de lo pomposo:** se trata de una variación específica de Complejo - Sencillo, en la cual un evento sofisticado ve su importancia mermada por la proximidad de elementos sencillos.

Jean Paul <i>Estrategia narrativa</i>	Schumann <i>Recursos musicales</i>	Ejemplos <i>Obras para piano</i>
<p>Burla explícita de las situaciones consideradas serias, protocolarias y burocráticas.</p> <p>Se conecta con los dualismos y con el concepto de complejo - sencillo, ya que se trata de enfrentar lo sofisticado con lo paródico.</p> <p><u>Casos característicos</u></p> <p><i>Hesperus</i>, presentación en la corte de la princesa italiana.</p> <p><i>Flegeljahre</i>, testamento de Van der Kabel.</p>	<p>Uso de texturas cargadas, dinámicas y ritmos que resaltan la importancia del pasaje. En otras palabras: muchas notas que tocar, y con mucho sonido. Ese discurso asertivo y pomposo es contrarrestado por indefinición en otros parámetros, como el tonal o melódico.</p> <p>Reiteración de células musicales pomposas en un contexto ligero.</p> <p>Crear una expectativa que no se cumple posteriormente: al material rimbombante preparatorio le sigue uno prosaico, el cual deja en ridículo, en cierto sentido, al pomposo.</p>	<p><i>Carnaval:</i> ‘Préambule’</p> <p>‘Valse noble’</p> <p>‘Pierrot’</p> <p><i>Humoreske</i> ‘Mit einigem Pomp’ (833-860)</p> <p><i>Davidsbündlertänze</i> Libro II, nº 6</p> <p><i>Kinderszenen</i> ‘Wichtige Begebenheit’</p> <p><i>Blumenstück</i> (143-152)</p>

Tabla 7: Burla de lo pomposo

Burlarse de lo pomposo también parece ser una estrategia que debe mucho a las lecturas que hiciera Schumann de Jean Paul; y la similitud entre los recursos narrativos usados por ambos es demasiado estrecha como para ser ignorada.

Siguiendo el orden presentado en la Tesis, la siguiente categoría debería ser ‘Witz’; sin embargo, he decidido dejarla para el final. La razón para ello es que ‘Witz’ da lugar a extensas observaciones, que atañen no sólo a la estrategia en particular, sino a las conclusiones en general. Paso entonces a las estrategias codificadas en ‘Miscelánea’, para posteriormente concluir con ‘Witz’.

8) **Indefinición:** poca claridad respecto al papel que realmente juega algún elemento en el discurso.

Jean Paul <i>Estrategia narrativa</i>	Schumann <i>Recursos musicales</i>	Ejemplos <i>Obras para piano</i>
<p>Presentar personajes y situaciones que se revelan posteriormente poco relevantes para la trama. No queda claro entonces su significado en la narrativa.</p> <p><u>Caso característico</u></p> <p>Comienzo de <i>Die unsichtbare Loge</i>. El personaje descrito no vuelve a tener presencia en la novela, aunque resulta ser el abuelo del protagonista.</p>	<p>Confusión respecto a los siguientes parámetros:</p> <p>1) Tonalidad: indefinición tonal en momentos especialmente significativos, como el comienzo de una obra.</p> <p>2) Textura: los límites que separan melodía de acompañamiento no están claros, de modo que es difícil saber qué es prioritario en el discurso.</p> <p>3) Ritmo: desplazamiento métrico entre ambas manos, y uso de polirritmia.</p>	<p><i>Intermezzo</i> n° 1 (1-4)</p> <p><i>Intermezzo</i> n° 6 (3-7 y similares)</p> <p><i>Carnaval:</i> ‘Préambule’ (28-35 y similares)</p> <p>‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’ (25-50 y similares)</p> <p><i>Davidsbündlertänze</i> Libro II, n° 1</p> <p><i>Estudios Sinfónicos</i> Estudio XI</p> <p><i>Bunte Blätter</i> Drei Stücklein, II</p> <p><i>Blumenstück</i> (1-8)</p>

Tabla 8: Indefinición

La indefinición respecto a uno o varios parámetros musicales es una de las características más impresionantes del estilo temprano de Schumann y ha sido una de las causas para el rechazo generalizado de su obra. Como sucede con las citas, es muy complicado explicar el porqué de ciertos pasajes de Schumann si no tenemos en consideración la dimensión literaria.

9) **Llamadas a la realidad**: elementos que interrumpen una divagación, con el objetivo de volver al asunto principal.

Jean Paul <i>Estrategia narrativa</i>	Schumann <i>Recursos musicales</i>	Ejemplos <i>Obras para piano</i>
<p>Interrumpir bruscamente una digresión con frases que instan al autor (y al lector) a volver al asunto principal (e.g. “¡Pero volvamos a la historia!”).</p> <p>La llamada evita que se ahonde demasiado en el devaneo.</p>	<p>Empleo simultáneo de dos tipos de contraste:</p> <p>1) Dinámico: a un pasaje que se toca suave, le sigue bruscamente otro con mucho sonido.</p> <p>2) Textural: la llamada se sitúa en un registro opuesto al discurso anterior, llamando la atención del oyente.</p>	<p><i>Blumenstück</i> (102-104 y 106-108)</p> <p><i>Carnaval</i>: ‘Promenade’ (47-51)</p> <p>‘Arlequin’ (7-8 y similares)</p> <p>‘Coquette’ (5 y similares)</p>

Tabla 9: Llamadas a la realidad

Este recurso es quizá uno de los más elusivos a la hora de vincularlo con Jean Paul, ya que también se podría decir que el contraste es una de las herramientas básicas a disposición de los compositores, añadiendo variedad al discurso. No obstante, hay muchas maneras de usar elementos contrastantes; y el modo y contexto que tiene Schumann de usarlos guarda una similitud notable con los casos similares en Jean Paul.

10) **Tartamudeo musical:** problemas para empezar una frase, a través de la repetición de una célula musical.

Jean Paul <i>Estrategia narrativa</i>	Schumann <i>Recursos musicales</i>	Ejemplos <i>Obras para piano</i>
Narración de las dificultades de Jean Paul para empezar una tarea, detallando sus problemas, distracciones, etc., como en el prefacio de <i>Leben des Quintus Fixlein</i> .	Repetición del principio de una melodía, como si la misma tuviese dificultad para empezar.	<i>Carnaval</i> ‘Préambule’ (1-6) <i>Blumenstück</i> (43-46)

Tabla 10: Tartamudeo musical

Aunque sólo cuenta con dos ejemplos en la Tesis, hay que decir que el recurso de repetir el inicio de una melodía para después continuarla es bastante peculiar. Como sucede con las recién vistas ‘llamadas a la realidad’, hay que considerar su importancia teniendo en cuenta un contexto más amplio, es decir: quizá no tenga mucha autonomía considerada separadamente, pero cobra fuerza como complemento a las demás estrategias narrativas vinculantes con Jean Paul.

11) ‘**Witz**’: encontrar inusitados puntos en común entre dos elementos que parecen no guardar similitud alguna entre ellos.

Jean Paul <i>Estrategia narrativa</i>	Schumann <i>Recursos musicales</i>	Ejemplos <i>Obras para piano</i>
<p>Hacer inverosímiles comparaciones entre dos elementos completamente distintos, revelando la conexión oculta entre ellos.</p> <p>Es uno de los tipos de ‘Humor’ catalogados por Jean Paul, reflejando, como en los dualismos, su intento de conciliar conceptos en apariencia irreconciliables.</p>	<p>Modificar el material musical de manera que se convierta en algo aparentemente diferente.</p> <p>Se modifican fundamentalmente los siguientes parámetros:</p> <p>1) Ritmo: cambios en la duración de las notas.</p> <p>2) Carácter: cambios en la textura, dinámicas y articulación.</p>	<p><i>Carnaval</i></p> <p><i>Kinderszenen</i> (Nos 1, 4, 5, 7, 10, 12, 13)</p> <p><i>Estudios Sinfónicos</i> (Estudios IV y V)</p> <p><i>Kinderszenen</i> nº 1 y <i>Nachtstücke</i> nº 1</p> <p><i>Phantasie</i>, I (1-5 y similares; 33-41 y 140-148)</p> <p><i>Humoreske</i> (3-5 y 38-40)</p> <p><i>Humoreske</i> (868-870) y <i>Arabeske</i> (1-3)</p>

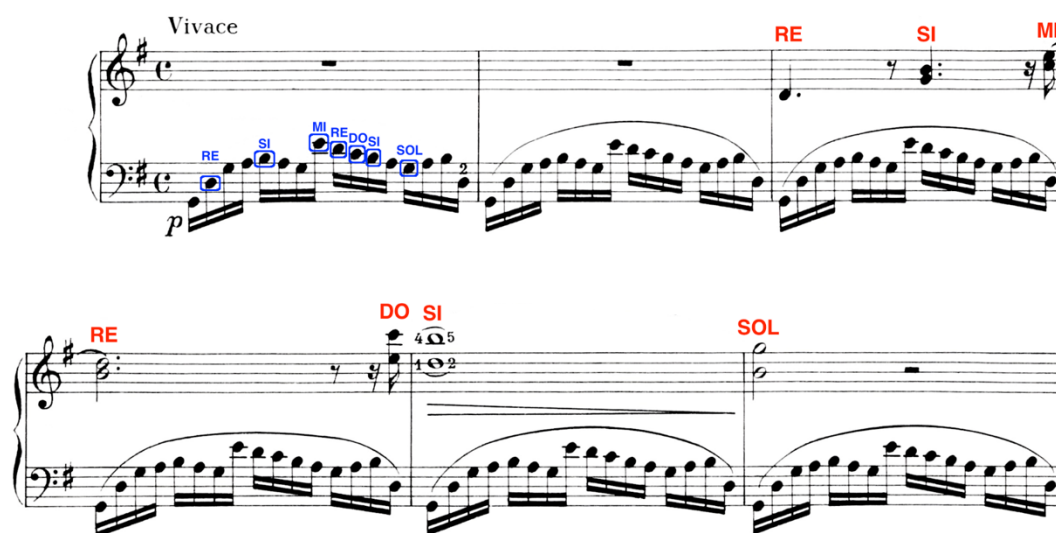
Tabla 11: ‘Witz’

El caso de ‘Witz’ es uno de los más fascinantes en la relación entre Jean Paul y Schumann, pero, sorprendentemente, también es el más contradictorio: probablemente el compositor hubiese utilizado el recurso de todas formas, aunque no conociese al escritor. Tal afirmación merece una elaboración más extensa, la cual también atañe, en cierto sentido, a las demás estrategias estudiadas aquí, de modo que merece la pena ahondar en la cuestión.

En la música de los grandes compositores, siempre podremos encontrar lo que se puede denominar *unidad orgánica*. Se refiere concretamente a los vínculos internos entre las partes que componen el todo, y sacarlos a la luz es el principal objetivo de muchos análisis musicales. Es la parte de la música más cercana a las ciencias; y por eso ha sido enfatizada durante mucho tiempo por muchos musicólogos, como se ha visto en la revisión bibliográfica.

Más allá de los análisis musicológicos, los compositores siempre han apreciado los vínculos internos en sus obras, los cuales aportan unidad estructural y confieren a la pieza una forma bien definida. De no proceder así, la música sería una secuencia aleatoria de ocurrencias musicales dispares, algo parecido a pasar rápidamente de un tema de conversación a otro sin lógica alguna: al final, se habrá dicho mucho en un sentido, pero nada en otro.

Aunque los casos de ‘Witz’ presentados en la Tesis son ciertamente fascinantes, lo cierto es que no son en absoluto exclusivos de Schumann. Como ejemplo, voy a citar un caso de Chopin, un compositor citado ya con frecuencia, y cuyas ideas estéticas están muy alejadas de las de Schumann. Así empieza el Preludio op. 28 nº 3 del compositor polaco:



Como se puede observar, se trata de un caso idéntico al principio de la *Phantasie* de Schumann (ejemplo 151, página 301), en el cual un acompañamiento que se toca muy rápido (señalado en azul), ya prefigura una melodía mucho más lenta (en rojo). Durante los seis compases del presente ejemplo, la mano izquierda hará siempre lo mismo, y la melodía de la mano derecha simplemente va a replicar, a cámara lenta, las principales notas del acompañamiento. Como la *Phantasie* de Schumann, un magnífico caso de ‘Witz’, un vínculo entre lo general y lo específico que equilibra perfectamente emoción y lógica.

Podríamos citar aquí literalmente docenas de casos de conexiones ocultas en obras de compositores de todas las épocas, basta con saber leer una partitura y mirar con atención: como he comentado, se trata de uno de los pilares fundamentales del arte musical. Entonces, ¿por qué clasificar a las piezas de Schumann como representativas de ‘Witz’? ¿Acaso no se podría decir lo mismo de todos los demás compositores? Y, ya que se trata de un recurso musical que existía mucho antes de Jean Paul, ¿no sería más lógico prescindir de tal nomenclatura? ¿Por qué no decir simplemente que Schumann, como todos los buenos compositores, muestra cierto grado de unidad estructural en sus piezas?

La presente Tesis abre con una cita del propio Schumann, quien dijo que debemos estudiar a los genios según los ideales que ellos mismos persiguen. Creo que esa declaración es la clave para resolver el dilema al que nos enfrentamos aquí: no tendría sentido clasificar el ejemplo de Chopin como ‘Witz’ porque no hay la más mínima evidencia de que el compositor conociera el concepto, y tampoco de que haya leído jamás a Jean Paul. Con Schumann, ocurre todo lo contrario, y es la profunda huella que dejó el escritor en su personalidad la que nos legitima para estudiar su obra bajo una luz literaria. En este sentido, cada una de las estrategias narrativas descritas, cada uno de los ejemplos musicales citados, se complementan y se apoyan entre ellos, formando un entramado entre música y literatura que fue perseguido por el propio Schumann durante toda su vida.

Este entramado, como se ha demostrado con el trabajo, va a resultar en una red de relaciones ocultas entre todo el corpus analizado, dando lugar a una de las grandes problemáticas de los ideales estéticos de Schumann, patente de manera más evidente su estilo temprano, en el cual abundan las formas fragmentarias.

Las piezas breves, características del Romanticismo musical en general y de Schumann en particular, exigen un gran esfuerzo por parte del oyente, quien tiene la difícil misión de encontrar sentido al fragmento, completando una idea que ha sido expresada musicalmente por el compositor a través de un gesto formal a veces demasiado breve. Eso supone un problema para un arte que se desarrolla en el tiempo: no hay espacio para reflexionar sobre cada pieza, y el oyente se ve abrumado por diferentes imágenes, en una secuencia implacable de ideas que

parecen estar desconectadas entre sí. Al escuchar a Schumann, si nuestra atención mengua, si perdemos la dirección implícita en su línea de pensamiento, su música nos parecerá incoherente, confusa; una espesa jungla de notas de la cual parece imposible salir.

Ésa es la gran paradoja (algunos dirían fracaso) del ideal estético de Schumann: la lógica por tras de un discurso fragmentario difícilmente puede aprehenderse con una breve exposición, y es necesario profundizar la escucha, a través de la repetición, para apreciar las maravillas ocultas bajo el denso follaje. En cambio, el esfuerzo se verá recompensado con creces: por más que entreguemos a Schumann, él siempre nos devolverá muchísimo más.

Posibles nuevas líneas de investigación

A raíz de este trabajo, han surgido algunas sugerencias para futuras investigaciones, y con ellas concluyo la Tesis.

La primera es extender el campo de estudio en lo que a Schumann se refiere, rastreando la recepción de Jean Paul en toda la producción del compositor. Aunque ha sido por medio de su obra temprana para piano donde Schumann reveló su individualidad, las señas de identidad de su inconfundible estilo están presentes en toda su obra; y no hay razones para pensar que Jean Paul haya sido súbitamente excluido, a partir de 1841, de la paleta expresiva del compositor. Hemos visto cómo Schumann mantuvo al escritor a su lado hasta el final; y las innovaciones en su obra de cámara, vocal, y sinfónica, están vinculadas con muchos aspectos de la obra temprana y, por consiguiente, con Jean Paul.

La relación entre Schumann y Jean Paul también puede servir para arrojar luz sobre la obra de dos compositores que estuvieron íntimamente relacionados con ambos creadores: Clara Wieck y Johannes Brahms.

Clara Wieck se convertiría en Clara Schumann; y su futuro marido se encargó, desde antes del matrimonio, de introducirla en el peculiar mundo de Jean Paul,

incluso asesorándola con unos conocimientos adquiridos a lo largo de años de familiaridad con el escritor. Suponer que las composiciones de Clara llevan algo de la impronta de Jean Paul es más que razonable, ya que la misma pudo producirse por, al menos, dos vías: directamente, por sus lecturas de las obras del autor; indirectamente, por estar expuesta a la obra de su esposo, en calidad tanto de oyente como de intérprete. Es prácticamente imposible que Clara hubiera podido abstraerse de la influencia de Schumann, siendo la consecuente presencia de Jean Paul en su obra una posibilidad digna de ser tomada en cuenta.

Johannes Brahms, fiel amigo de los Schumann, fue un ávido lector de Jean Paul durante toda su vida. Además de su interés en el autor, Brahms forma, junto a Robert y Clara, un trío con ramificaciones artísticas y personales que hace muy factible la posibilidad de que Jean Paul haya encontrado salida en sus composiciones. Aunque se trata de un compositor de mayor envergadura que Clara, Brahms tampoco pudo ignorar la fuerza de la música de Schumann, y Jean Paul fue una parte importante en la vida de ambos.

Otro compositor cuya admiración por Jean Paul es ampliamente conocida es Gustav Mahler, quien tituló *Titan* a su primera sinfonía, en honor al escritor. La obra, con tintes autobiográficos, tenía connotaciones extra-musicales reconocidas por Mahler, el cual redactó, para la segunda y tercera representaciones de la sinfonía, un programa con algunos detalles reveladores de su génesis. *Titan* fue dividida entonces por Mahler en cinco movimientos, agrupados en dos grandes partes: tres movimientos en la primera, dos en la segunda. La *Parte I* fue titulada “Jugend-, Frucht- und Dornenstücke.” Se trata de una inequívoca referencia a la novela de Jean Paul *Siebenkäs*, cuyo título completo es *Siebenkäs. Blumen-, Frucht- und Dornenstücke oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. St. Siebenkäs im Reichsmarktflecken Kuhschnappel*. Mahler retiraría el programa explicativo en los siguientes conciertos, pero la huella de Jean Paul era ya indeleble: uno de los rasgos distintivos del compositor, por ejemplo, es el empleo en sus sinfonías -el género musical instrumental más complejo- de material explícitamente popular, como valeses, tonos militares, música de tabernas o canciones de cuna. Un recurso que debe mucho a un escritor cuya influencia está todavía lejos de ser debidamente reconocida. Rastrear las huellas de Jean Paul en Gustav Mahler sería

otra interesante línea de investigación, de la que no existen estudios hasta el momento y que podría arrojar mucha luz sobre la relación del compositor bohemio-austríaco con el escritor alemán.

10. Bibliografía

10.1 Libros y artículos

s.l. - sin lugar

s.f. - sin fecha

ABBATE, Carolyn: *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1991.

ABBATE, Carolyn; CHANG, Leiling; DALMONTE, Rossana (*et alia*), y ALONSO, Silvia (Coord.): *Música y literatura: estudios comparativos y semiológicos*. Madrid, Arco Libros, 2002.

ABERT, Hermann: *Robert Schumann. Berühmte Musiker: Lebens- und Charakterbilder nebst Einführung in die Werke der Meister*. Heinrich Reimann (Ed.), Berlin, Verlag Harmonie, 1910 (2ª ed.).

ABRAHAM, Gerald: "Modern Research on Schumann". En: *Proceedings of the Royal Musical Association*, 75, 1948, pp. 65-75.

_____ (Ed.): *Schumann: A Symposium*. London, Oxford University Press, 1952.

_____ (Ed.): *The New Oxford History of Music*. Vol. IX: Romanticism (1830-1890). New York, Oxford University Press, 1990.

AGAWU, Kofi: *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. USA, Oxford University Press, 2008.

_____ : "How We Got out of Analysis, and How to get Back in Again". En: *Music Analysis*, 23, 2/3, 2004, pp. 267-286.

ÁLVAREZ MUÑOZ, José M^a: *La actividad coral como herramienta regeneradora para la música clásica*. Trabajo Final del Máster, Universidad Autónoma de Madrid, 2014.

AZENHA JR., João: “Robert Schumann e a tradução: criação poética, simultaneidade e movimento”. En: *Pandemonium*, 15, 19, 2012, pp. 213-230.

_____: “Robert Schumann (1810-1856): a música como tradução da literatura”. En: *Itinerários*, 23, 2005, pp. 205-216.

BACHT, Nikolaus.: “Jean Paul’s listeners”. En: *Eighteenth-Century Music*, 3, 2, 2006, pp. 201-212.

BARICCO, Alessandro: *El Alma de Hegel y Las Vacas de Wisconsin. Una reflexión sobre música culta y modernidad*. Romana Baena Bradaschia (Trad.), Siruela, Madrid, 2008 (4^a ed.).

BEAUFILS, Marcel: *Schumann*. Paris, Rieder, 1932

BERLIN, Isaiah: *Las Raíces del Romanticismo*. Henry Hardy (Ed.), Silvina Mari (Trad.), Barcelona, Taurus, 2015.

BLACK, Leo: “‘Eine ganz eigne Stimmung’: Schumann’s late piano music, and a new symposium.” En: *The Musical Times*, 152, 1917, 2011, pp. 57-70.

BLOOM, Peter: “Robert Schumann and Mary Potts”. En: *Music Library Association*, 65, 2, 2008, pp. 268-281.

BOETTICHER, Wolfgang: *Robert Schumann: Einführung in Persönlichkeit und Werk*. Berlin, Hahnefeld Verlag, 1941.

_____. (Ed.): *Robert Schumann in seinen Schriften und Briefen*. Berlin, Hahnefeld Verlag, 1942.

BOLZANI, M.: “*Papillons* Op. 2 di Schumann: da Jean Paul al prototipo del ciclo pianistico ‘Davidsbundico’”. En *Rivista Italiana di Musicologia*, 22, 1987, pp. 261-309.

BOWMAN, R.: “Robert Schumann’s life”. En: *Psychiatric Communications*, 13, 1, 1970, pp. 19-27.

BROWN, Thomas Alan: *The Aesthetics of Robert Schumann*. New York, Philosophical Library, 1968.

BURELLO, Marcelo G.: “La ‘edad del pavo’ de la literatura. A propósito de *Flegeljahre*, de Jean Paul”. En: *Revista de Filología Alemana*, 16, 2008, pp. 65-85.

CASABLANCAS, Benet: *El humor en la música*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.

CHERNAIK, Judith: “Schumann’s *Papillons* op. 2: a case study”. En: *The Musical Times*, 2012, pp. 67-86.

_____: “Schumann’s Doppelgänger: Florestan and Eusebius revisited”. En: *The Musical Times*, 2011, pp. 45-55.

CHIANTORE, Luca: *Historia de la técnica pianística*. Madrid, Alianza, 2002 (2ª ed.)

CHISSELL, Joan: *Schumann Piano Music*. London, Ariel Music, 1986.

COLUMBUS, Claudette K.: “Die *Flegeljahre*, *Papillons*, *Carnaval* as Masques”. En: *Mosaic*, 10, 1, 1976, pp. 69-89.

CONE, Edward T.: *The Composer’s Voice*. Berkeley, University of California Press, 1974.

CROCKER, Richard L.: *A history of musical style*. New York, McGraw Hill, 1966.

CURRIE, Norman: "Another Perspective on Robert Schumann's Personality". En: *Journal of Musicological Research*, 30, 2011, pp. 131-163.

DAHLHAUS, Carl: *La Idea de la Música Absoluta*. Ramón Barce Benito (Trad.), Cornellà de Llobregat, Idea Books, s.f.

_____: *La Música del Siglo XIX*. Gabriel Menéndez Torrellas (Trad.), Madrid, Akal, 2014.

_____: *Estética de la música*. Juan Luis Millán (Trad.), Berlín, Reichenberger, 1996.

DAHLHAUS, Carl, y EGGBRECHT, Hans Heinrich: *¿Qué es la música?* Luis Andrés Bredlow (Trad.), Barcelona, Acanalado, 2012.

DAVERIO, John: *Robert Schumann: Herald of a 'New Poetic Age'*. New York, Oxford University Press, 1997.

_____: *Nineteenth-Century Music and the German Romantic Ideology*. New York, Schirmer Books, 1993.

_____: "Reading Schumann by way of Jean Paul and his contemporaries". En: *College music symposium*, 30, 2, 1990, pp. 28-45.

_____: "Schumann's 'Im Legendenton' and Friedrich Schlegel's 'Arabesque'". En: *19th-Century Music*, 11, 2, 1987, pp. 150-163.

DILL, Heinz J.: "Romantic Irony in the Works of Robert Schumann". En: *Musical Quarterly*, 73, 2, 1989, pp. 172-195.

DOWNES, Stephen: "Kierkegaard, a Kiss, and Schumann's 'Fantasie'". En: *19th-Century Music*, 22, 3, 1999, pp. 268-280.

EIGELDINGER, Jean-Jacques: *Chopin: pianist and teacher - as seen by his pupils*. Naomi Shohet (Trad.), Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

EINSTEIN, Alfred: *La música en la época romántica*. Elena Giménez (Trad.), Madrid, Alianza Música, 2000 (3ª ed.).

EISMANN, Georg: *Robert Schumann: Ein Quellenwerk über sein Leben und Schaffen*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1956.

FIFE, Robert Herndon: "Jean Paul Friedrich Richter and E. T. A. Hoffmann". En: *PMLA*, 22, 1, 1907, pp. 1-32.

FINLOW, Simon: "The twenty-seven etudes and their antecedents". En: *The Cambridge Companion to Chopin*, Jim Samson (Ed.), Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

FLEMING, Paul: "The Crisis of Art: Max Kommerell and Jean Paul's Gestures". En: *MLN*, 115, 2000, pp. 519-543.

FORKEL, Johann Nickolaus: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig, Hoffmeister und Ruhnel, 1802.

FUBINI, Enrico: *El Romanticismo: entre música y filosofía*. M. Josep Cuenca (Trad.), València, Universitat de València, 1999.

_____: *Estética de la música*. Francisco Campillo (Trad.), Madrid, Antonio Machado Libros, 2008 (3ª ed.).

GADAMER, Hans-Georg: *Wahrheit und Methode*. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1975 (4ª ed.).

GECK, Martin: *Robert Schumann. Hombre y músico del Romanticismo*. Clara Corral Martínez (Trad.), Madrid, Alianza, 2014.

GEORGIADES, Thrasybulos: *Musik und Sprache*. Heidelberg, Springer-Verlag, 1954.

GERTLER, Wolfgang: *Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken*. Kallmeyer, Wolfenbüttel, 1931.

GOLOS, George: "Some Slavic Predecessors of Chopin". En: *Musical Quarterly*, 46, 1960, pp. 437-447.

GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Juan Miguel: "Factores condicionantes en la transposición literatura-música". En: *Anuario musical*, 2009, pp. 259-278.

GORDON, Felicia: "'Robert Schumann's mental illnesses. (Genius and madness)', by Mlle Dr. Pascal (1908a)". En: *History of Psychiatry*, 26, 3, 2015, pp. 359-371.

GROUT, Donald Jay; PALISCA, Claude V.: *A History of Western Music*. New York, Norton & Company, 1996 (5ª ed.).

HALL, Robert H.: "Elgar and the Intonation of British English". En: *The Gramophone*, 31, 1953.

HANSLICK, Eduard: *De lo bello en la música*. Alfredo Cahn (Trad.), Buenos Aires, Ricordi Americana, 1947.

HAUPTMANN, Moritz: *Letters of a Leipzig Cantor*. 2 vols. A. D. Coleridge (Trad.), New York, Vienna House, 1972.

HAYDEN, Deborah: *POX: Genius, Madness, and the Mysteries of Syphilis*. New York, Basic Books, 2003.

HEERO, Aigi: *Robert Schumanns Jugendlyrik: Kritische Edition und Kommentar*. Sinzing, Studio Verlag, 2003.

HOECKNER, Berthold: "Schumann and Romantic Distance". En *Journal of the American Musicological Society*, 50, 1, 1997, pp. 55-132.

HOFMANN, Kurt: *Die Erstdrucke der Werke von Robert Schumann*. Tutzing, Schneider, 1979.

JACOBS, Robert L.: "Schumann and Jean Paul". En: *Music and Letters*, 30, 3, 1949, pp. 250-258.

JENSEN, Eric Frederick: *Schumann*. New York, Oxford University Press, 2012 (2^a ed.).

_____: "Explicating Jean Paul: Robert Schumann's Program for *Papillons*, Op. 2." En: *19th-Century Music*, Vol. XXII/2, 1998, pp. 127-143.

KALLBERG, Jeffrey: "The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor". En: *19th-Century Music*, 11, 3, 1988, pp. 238-261.

KAMINSKY, Peter: Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles. En: *Music Theory Spectrum*, 11, 2, 1989, pp. 207-225.

KAUTSKY, Catherine: "Eusebius, Florestan and Friends: Schumann and the Doppelgänger tradition in German Literature". En: *The American Music Teacher*, 61, 2, 2011, pp. 31-34.

KERMAN, Joseph: "How We Got into Analysis, and How to Get Out". En: *Critical Inquiry*, 7, 2, 1980, pp. 311-331.

_____: *Musicology*. London, Fontana Press/Collins, 1985.

KLEIN, Michael L.: "Ironie Narrative, Ironie Reading". En: *Journal of Music Theory*, 53, 1, 2009, pp. 95-136.

KOK, Roe-Min; TURNBRIDGE, Laura (Eds.): *Rethinking Schumann*. New York, Oxford University Press, 2011.

KÖPKE, Wulf: “‘Von den Weibern geliebt’: Jean Paul und seine Leserinnen,” en *Die Frau von der Reformation zur Romantik*, B. Becker-Cantarino (Ed.), Bonn, Bouvier, 1980, pp. 217-242.

KRAMER, Lawrence: *Music as cultural practice, 1800-1900*. Berkeley, University of California Press, 1993.

_____: “*Carnaval*, Cross-dressing, and the Woman in the Mirror”. En: *Musicology and Difference*, Ruth Solie (Ed.), Los Angeles, University of California Press, 1993.

_____: “Musical Narratology: A Theoretical Outline”. En: *Indiana Theory Review*, 12, 1991, pp. 141-162.

_____: “Musicology and Meaning”. En: *The Musical Times*, 144, 1883, 2003, pp. 6-12.

LARRAÑAGA DOMÍNGUEZ, Patxi: “Un arte, todas las artes. Sobre la muerte de la música contemporánea”. En: *Musiker*, 18, 2011, pp. 47-81.

LESTER, Joel: “Robert Schumann and Sonata Forms”. En: *19th-Century Music*, 18, 3, 1995, pp. 189-210.

LÉVI-STRAUSS, Claude: *The Naked Man*. Mythologiques, Volume Four. John y Doreen Weightman (Trad.), Chicago, University of Chicago Press, 1981.

LIDOV, David: *Is Language a Music? Writings on Musical Form and Signification*. Bloomington, Indiana University Press, 2005.

LIPPMAN, Edward A.: “Theory and Practice in Schumann’s Aesthetics”. En: *Journal of the American Musicological Society*, 17, 3, 1964, pp. 310-345.

LISZT, Franz: *Briefe*. La Mara (Ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1893.

LITZMANN, Berthold: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen I*. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1902.

_____: *Clara Schumann, Ein Künstlerleben*. 3 vols. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1925 (7^a ed.).

MARSTON, Nicholas: “‘Im Legendenton’: Schumann’s ‘Unsung Voice’”. En: *19th-Century Music*, 16, 3, 1993, pp. 227-241.

_____: “Schumann’s Monument to Beethoven”. En: *19th-Century Music*, 14, 3, 1991, pp. 247-264.

McCLARY, Susan: *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.

MAGNANI, Sergio: *Expressão e Comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte, UFMG, 1989.

MEYER, Leonard B.: *La emoción y el significado en la música*. José Luis Turina (Trad.), Madrid, Alianza, 2013.

MONELLE, Raymond: *Linguistics and Semiotics in Music*. 5 Vol. London, Routledge, 2002.

MONELLE, Raymond; HATTEN, Robert: *The Sense of Music: Semiotic Essays*. Princeton, Princeton University Press, 2000.

MONTGOMERY, David L.: “The Myth of Organicism: From Bad Science to Great Art”. En: *The Musical Quarterly*, 76, 1, 1992, pp. 17-66.

NATTIEZ, Jean-Jacques: “Can One Speak of Narrativity in Music?”. En: *Journal of the Royal Musical Association*, 115, 2, 1990, pp. 240-257.

NETTHEIM, Nigel: "The Derivation of Chopin's Fourth Ballade from Bach and Beethoven". En: *The Music Review* 54, 2, 1993, pp. 95-111.

NETTL, Bruno: "Relaciones entre la lengua y la música en el folklore". En: *Folklore Americas*, 16, 1956.

NEUMAYR, Anton: *Music and Medicine: Hummel, Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms, Bruckner*. Vol. II. Bloomington, Medi-Ed, 1995.

NEWCOMB, Anthony: "Schumann and Late Eighteenth-Century Narrative Strategies". En: *19th-Century Music*, 11, 2, 1987, pp. 164-174.

_____: "Once More 'Between Absolute and Program Music': Schumann's Second Symphony". En: *19th-Century Music*, 7, 3, 1984, pp. 233-250.

NIECKS, Frederick: *Robert Schumann: a Supplementary and Corrective Biography*. London, J. M. Dent, 1925.

NORTON, Richard: *Tonality in Western Culture: A Critical and Historical Perspective*. London, Pennsylvania State University Press, 1984.

O'SHEA, John: *Music and Medicine: Medical Profiles of Great Composers*. London, J. M. Dent & Sons, 1990.

OSTWALD, Peter: *Schumann: The Inner Voices of a Musical Genius*. Boston, Northeastern University Press, 2010, (2^a ed.).

_____: "Florestan, Eusebius, Clara, and Schumann's Right Hand". En: *19th-Century Music*, 4, 1, 1980, pp. 17-31.

OTTO, Frauke: *Schumann als Jean-Paul-Leser*. Frankfurt, Haag-Herchen, 1984.

PEDERSON, Sanna: "Defining the Term 'Absolute Music' Historically". En: *Music & Letters*, 90, 2, 2009, pp. 240-262.

PLANTINGA, Leon: *La Música Romántica*. Celsa Alonso (Trad.), Madrid, Akal, 1992.

_____: “Schumann’s View of ‘Romantic’”. En: *The Musical Quarterly*, 75, 4, 1991, pp. 176-187.

PERREY, Beate (Ed.): *The Cambridge Companion to Schumann*. New York, Cambridge University Press, 2007.

PONCE, Adriana: “Form, Diversity, and Lack of Fulfillment in the First Movement of Schumann’s *Fantasie* op. 17”. En: *Society for Music Theory*, 20, 3, 2014.

PRIMMER, Brian: “Unity and Ensemble: Contrasting Ideals in Romantic Music”. En: *19th-Century Music*, 6, 2, 1982, pp. 97-140.

REIMAN, Erika Lynne: *Schumann’s Piano Cycles and the Novels of Jean Paul*. Rochester, University of Rochester Press, 2004.

RICHTER, Jean Paul: *La edad del pavo*. Manuel Olasagasti (Trad.), Madrid, Alianza, 1981.

_____: *El viaje del rector Florian Fälbel y Vida del risueño maestrillo Maria Wutz*. Isabel Hernández (Trad.), Madrid, Nórdica Libros, 2013.

_____: *Introducción a la Estética*. Pedro Aullón de Haro (Ed.) sobre la versión de Julián de Vargas, Madrid, Verbum, 1991.

_____: *Siebenkäs. Bodegón de frutas, flores y espinas o Vida conyugal, muerte y nuevas nupcias del abogado de pobres F. St. Siebenkäs*. Paula Sánchez de Muniain (Trad.), s.l. (España), Berenice, 2015.

_____: *Elogio de la estupidez*. Agustín Temes (Trad.), Madrid, Sequitur, 2012.

_____: *Horn of Oberon: Jean Paul Richter's School for Aesthetics*. Margaret R. Hale (Trad.), Detroit, Wayne State University Press, 1973.

_____: *Werke*. 5 vols. Norbert Miller (Ed.), Munich, Carl Hanser Verlag, 1975. Vol. 1: *Die Unsichtbare Loge y Hesperus*. Vol. 2: *Siebenkäs y Flegeljahre*. Vol. 3: *Titan*. Vol. 4: *Kleinere erzählende Schriften*. Vol. 5: *Vorschule der Ästhetik y Levana*.

RICHTER, Pál: "The Schumannian déjà vu: Special Strategies in Schumann's Construction of Large-Scale Forms and Cycles". En: *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 44, 3/4, 2003, pp. 305-320.

ROESNER, Linda Correl: "Schumann's 'Parallel' Forms". En: *19th-Century Music*, 14, 3, 1991, pp. 265-278.

ROSEN, Charles: *The Romantic Generation*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1995.

_____: *Formas de Sonata*. Luis Romano Haces (Trad.), Cornellà de Llobregat, Idea Books, 2004.

_____: *Las sonatas para piano de Beethoven*. Barbara Zitman (Trad.), Madrid, Alianza, 2005.

ROSEN, Charles; ZERNER, Henri: *Romanticismo y Realismo: Los mitos del arte del siglo XIX*. Pilar Vazquez Alvarez (Trad.), Madrid, Hermann Blume, 1988.

SADIE, Stanley (Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan, 1980. S.v. "Schumann, Robert", por Gerald Abraham y Eric Sams.

_____(Ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan, 2002, (2ª ed.). S.v. "Schumann, Robert", por John Daverio y Eric Sams.

SAMS, Eric: "The Schumann Ciphers". En: *The Musical Times*, 107, 1479, 1966, pp. 392-393+395-400.

SAMUEL, Claude: *Clara Schumann: Secretos de una pasión*. Silvia Kot (Trad.), Buenos Aires, El Ateneo, 2007.

SAMUELS, Robert: "Music as Narrative's Limit and Supplement". En: *Studies in Liminality and Literature* 5, Jesús Benito y Ana M^a Manzananas (Eds.), Madrid, The Gateway Press, 2006.

SANDBLOM, Philip: *Enfermedad y creación*. Angélica Bustamante de Simón (Trad.), México, Tezontle, 1995.

SCHER, Steven P. (Ed.): *Music and Text: Critical Inquiries*. Cambridge, Cambridge University Press, 1992.

SCHONBERG, Harold C.: *The Lives of the Great Composers*. New York, W.W. Norton & Company, 1981, (2^a ed.).

_____: *Los Grandes Compositores*. Aníbal Leal (Trad.), Buenos Aires, Javier Vergara, 1987.

SCHOPPE, Martin: "Schumanns Litterarischer Verein". En: *Robert Schumann und die Dichter*, Bernhard R. Appel; Inge Hermstrüwer (Eds), Düsseldorf, Droste Verlag, 1991.

SCHUMANN, Robert: *Music and Musicians - Essays and Criticism*. Fanny Raymond Ritter (Trad. y Ed.), London, William Reeves, 1877.

_____: *Escritos sobre la música y los músicos. Vol. I*. Eduardo López-Chavarri (Trad.), Barcelona, Hijos de Paluzía, 1918.

_____: *The Letters of Robert Schumann*. Karl Storck (Ed.), Hanna Bryant (Trad.), London, John Murray, 1907.

_____: *Roberto Schumann: su arte y su vida*. Willi Reich (Ed.); Angel Batistessa (Trad.), Buenos Aires, Ricordi, 1957.

_____. (Ed.) *et al.: Neue Zeitschrift für Musik*. Leipzig, 1834-1998.

_____: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Martin Kreisig (Ed), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1914 (5^a ed.).

_____: *Jugendbriefe*. Clara Schumann (Ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1885.

_____: *Briefe: Neue Folge*. F. Gustav Jansen (Ed.), Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1904 (2^a ed.).

_____: *Tagebücher I: 1827-1838*. Georg Eismann (Ed.), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1971.

_____: *Tagebücher II: 1836-1854*. Gerd Nauhaus (Ed.), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987.

_____: *Der Junge Schumann: Dichtungen und Briefe*. Alfred Schumann (Ed.), Leipzig, Insel-Verlag, 1917.

_____: *Briefwechsel: Clara und Robert Schumann*. Eva Weissweiler (Ed.), Basel, Stroemfeld/Roter Stern, 1984.

_____: *Ehetagebücher und Reisenotizen*. Gerd Nauhaus (Ed.), Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1987.

SCHWARZ, Werner: *Robert Schumann und die Variation*. Bärenreiter, Kassel, 1932.

SCRUTON, Roger: *The Aesthetics of Music*. New York, Oxford University Press, 1997.

STRUNK, Oliver (Ed.): *Source Readings in Music History*. Vol. 6, The Nineteenth Century, Ruth A. Solie (Ed.), W. W. Norton, 1998 (2^a ed.).

TARASTI, E.: “Musical Semiotics”. En: *Encyclopedia of Language and Linguistics*, 14, 2006, pp. 397-405.

TAYLOR, Ronald: *Robert Schumann: his Life and Work*. London, Granada, 1982.

TAYLOR, Timothy D.: “Aesthetic and Cultural Issues in Schumann’s ‘Kinderszenen’”. En: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 21, 2, 1990, pp. 161-178.

TODD, R. Larry (Ed.): *Schumann and His World*. Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.

TORRES, Jacinto; GALLEGÓ, Antonio; ALVAREZ, Luis: *Música y Sociedad*. Madrid, Real Musical, 1991 (7^a ed.).

TOVEY, Donald Francis: *Essays in Musical Analysis*. London, Oxford University Press, 1981.

TREITLER, Leo: *Music and the Historical Imagination*. Harvard, Harvard University Press, 1990.

_____: “To Worship That Celestial Sound”. En: *The Journal of Musicology*, 1, 2, 1982, pp. 153-170.

_____: “Postmodern Signs in Musical Studies”. En: *The Journal of Musicology*, 13, 1, 1995, pp. 3-17.

WAIZBORT, Leopoldo: “Chaves para ouvir Schumann (paraliponema à Kreisleriana – I). En: *Novos estudos - CEBRAP*, 75, 2006, pp. 185-210.

WALKER, Alan (Ed.): *Robert Schumann: The Man and His Music*. London, Barrie & Jenkins, 1972.

WASIELEWSKI, J. W. von: *Robert Schumann. Eine Biographie*. Bonn, 1880 (3ª ed.).

WATKINS, Holly: "The Floral Poetics of Schumann's Blumenstück, Op. 19". En: *Nineteenth Century Music*, 36, 1, 2012, pp. 24-84.

WHITESELL, L. A: "E.T.A. Hoffmann and Robert Schumann". En: *American Liszt Society*, 13, 1983, p. 73.

WHITTALL, Arnold: *Música Romántica: Breve historia de la música desde Schubert a Sibelius*. Silvia Alemany Vilalta (Trad.), Barcelona, Destino, 2001.

WORTHEN, John: *Robert Schumann: Life and Death of a Musician*. New Haven and London, Yale University Press, 2007.

10.2 Partituras

s.l. - sin lugar

s.f. - sin fecha

BACH, Johann Sebastian: *6 Partite*. [música impresa]: para piano. Budapest, Editio Musica Budapest, 1980. 1 partitura.

BEETHOVEN, Ludwig van: *Klaviersonaten, Band I*. [música impresa]: para piano. München, G. Henle Verlag, 1980. 1 partitura.

BEETHOVEN, Ludwig van: *Klaviersonaten, Band II*. [música impresa]: para piano. München, G. Henle Verlag, 1980. 1 partitura.

BEETHOVEN, Ludwig van: *Songs for Solo Voice and Piano*. [música impresa]: para voz y piano. New York, Dover, 1986. 1 partitura.

CHOPIN, Fryderyk: *Preludes*. [música impresa]: para piano. Warsaw, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2005. 1 partitura.

MARSCHNER, Heinrich: *Der Templar und die Jüdin*. [música impresa]: para voz y piano. Leipzig, Hofmeister, s.f. 1 partitura.

SCHUBERT, Franz: *Impromptus Opus 90 y 142*. [música impresa]: para piano. Buenos Aires, Ricordi, 1981. 1 partitura.

SCHUMANN, Robert: *Piano Music of Robert Schumann: Series I*. [música impresa]: para piano. New York, Dover, 1972. 1 partitura.

SCHUMANN, Robert: *Piano Music of Robert Schumann: Series II*. [música impresa]: para piano. New York, Dover, 1972. 1 partitura.

SCHUMANN, Robert: *Piano Music of Robert Schumann: Series III*. [música impresa]: para piano. New York, Dover, 1972. 1 partitura.

SCHUMANN, Robert: *Papillons Opus 2*. [música impresa]: para piano. München, G. Henle Verlag, 1976. 1 partitura.

SCHUMANN, Robert: *Carnaval Opus 9*. [música impresa]: para piano. München, G. Henle Verlag, 1977. 1 partitura.

SCHUMANN, Robert: *Sinfonische Etüden Opus 13*. [música impresa]: para piano. München, G. Henle Verlag, 1977. 1 partitura.

SCHUMANN, Robert: *Humoreske Opus 20*. [música impresa]: para piano. München, G. Henle Verlag, 1989. 1 partitura.

SCHUMANN, Robert: *Novellette Opus 21*. [música impresa]: para piano. Milano, Ricordi, s.f. 1 partitura.

SCHUMANN, Robert: *Fantasie Opus 17*. [música impresa]: para piano. s.l., Alfred, 1992. 1 partitura.

WIECK, Clara: *4 Pièces caractéristiques Opus 5*. [música impresa]: para piano. Leipzig, Hofmeister, s.f. 1 partitura.

WIECK, Clara: *Soirées Musicales Opus 6*. [música impresa]: para piano. Leipzig, Hofmeister, s.f. 1 partitura.

Anexos

Anexo I

Lista de ejemplos musicales

Ejemplo 1: *Carnaval*, ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’

Ejemplo 2: *Estudios Sinfónicos*, Estudio I

Ejemplo 3: *Novelletten*, nº 1

Ejemplo 4: *Papillons*, nº 1

Ejemplo 5: *Estudios Sinfónicos*, Estudio III

Ejemplo 6: *Carnaval*, ‘Aveu’

Ejemplo 7: *Davidsbündlertänze*, Libro II, nº 2

Ejemplo 8: *Phantasiestücke*, ‘Aufschwung’

Ejemplo 9: *Grande Sonate* op. 11, Finale

Ejemplo 10: *Faschingsschwank aus Wien*, nº 3 (‘Scherzino’)

Ejemplo 11: *Carnaval*, ‘Arlequin’

Ejemplo 12: *Carnaval*, ‘Arlequin’

Ejemplo 13: *Carnaval*, ‘Valse noble’

Ejemplo 14: *Carnaval*, ‘Valse noble’

Ejemplo 15: *Arabeske*

Ejemplo 16: *Humoreske*

Ejemplo 17: *Humoreske*

Ejemplo 18: *Humoreske*

Ejemplo 19: *Carnaval*, ‘Eusebius’

Ejemplo 20: *Carnaval*, ‘Eusebius’

Ejemplo 21: *Carnaval*, ‘Pantolon et Colombine’

Ejemplo 22: *Kreisleriana*, nº 7

Ejemplo 23: *Kreisleriana*, nº 7

Ejemplo 24: *Kreisleriana*, nº 7

Ejemplo 25: *Kreisleriana*, nº 7

Ejemplo 26: *Arabeske*

Ejemplo 27: *Humoreske*

Ejemplo 28: *Humoreske*

Ejemplo 29: *Humoreske*

Ejemplo 30: *Humoreske*

Ejemplo 31: *Kinderszenen*, ‘Der Dichter spricht’
 Ejemplo 32: *Kreisleriana*, nº 4
 Ejemplo 33: *Kreisleriana*, nº 6
 Ejemplo 34: *Novelletten*, nº 8
 Ejemplo 35: *Novelletten*, nº 8
 Ejemplo 36: *Kinderszenen*, ‘Der Dichter spricht’
 Ejemplo 37: *Kreisleriana*, nº 4
 Ejemplo 38: *Arabeske*
 Ejemplo 39: *Humoreske*
 Ejemplo 40: *Carnaval*, ‘Eusebius’
 Ejemplo 41: *Carnaval*, ‘Eusebius’
 Ejemplo 42: *Dichterliebe*, nº 16: ‘Die alten, bösen Lieder’
 Ejemplo 43: *Papillons*, nº 5
 Ejemplo 44: *Davidsbündlertänze*, Libro II, nº 8
 Ejemplo 45: *Davidsbündlertänze*, Libro I, nº 3
 Ejemplo 46: *Kreisleriana*, nº 3
 Ejemplo 47: Beethoven, Sonata op. 27 nº 2, III
 Ejemplo 48: Beethoven, Sonata op. 27 nº 2, III
 Ejemplo 49: Beethoven, Sonata op. 57, III
 Ejemplo 50: Beethoven, Sonata op. 57, III
 Ejemplo 51: Marschner, *Der Templar und die Jüdin*, ‘Wer ist der Ritter hochgeehrt’
 Ejemplo 52: *Estudios Sinfónicos*, Estudio XII
 Ejemplo 53: *Intermezzi*, nº 3
 Ejemplo 54: Beethoven, Sonata op. 90, I
 Ejemplo 55: Schubert, *Impromptu* op. 90 nº 4
 Ejemplo 56: *Intermezzi*, nº 3
 Ejemplo 57: *Intermezzi*, nº 3
 Ejemplo 58: *Intermezzi*, nº 3
 Ejemplo 59: Schubert, *Impromptu* op. 90 nº 4
 Ejemplo 60: Beethoven, Sonata op. 22, III
 Ejemplo 61: *Humoreske*
 Ejemplo 62: Beethoven, Sonata op. 22, III
 Ejemplo 63: *Humoreske*
 Ejemplo 64: Clara Schumann, *Quatre Pièces caractéristiques*, nº 4

Ejemplo 65: Clara Schumann, *Quatre Pièces caractéristiques*, nº 4
 Ejemplo 66: *Grande Sonate* op. 11, I
 Ejemplo 67: *Davidsbündlertänze*, Libro I, nº 1
 Ejemplo 68: Clara Schumann, *Soirées musicales*, ‘Notturmo’
 Ejemplo 69: *Novelletten*, nº 8
 Ejemplo 70: *Phantasie*, I
 Ejemplo 71: *Phantasie*, I
 Ejemplo 72: Beethoven, *An die ferne Geliebte*, nº 6
 Ejemplo 73: *Carnaval*, ‘Florestan’
 Ejemplo 74: *Papillons*, nº 1
 Ejemplo 75: *Carnaval*, ‘Florestan’
 Ejemplo 76: *Carnaval*, ‘Florestan’
 Ejemplo 77: *Hirtenknabe*
 Ejemplo 78: *Intermezzi*, nº 4
 Ejemplo 79: *Variaciones Abegg*, Tema
 Ejemplo 80: *Intermezzi*, nº 6
 Ejemplo 81: *Carnaval*, ‘Promenade’
 Ejemplo 82: *Davidsbündlertänze*, Libro I, nº 3
 Ejemplo 83: *Bunte Blätter*, ‘Scherzo’
 Ejemplo 84: *Carnaval*, ‘Préambule’
 Ejemplo 85: *Papillons*, nº 12
 Ejemplo 86: *Intermezzi*, nº 5
 Ejemplo 87: *Carnaval*, ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’
 Ejemplo 88: *Faschingsschwank aus Wien*, nº 1
 Ejemplo 89: ‘La Marseillaise’
 Ejemplo 90: *Faschingsschwank aus Wien*, nº 1
 Ejemplo 91: Beethoven, *Sonata* op. 31 nº 3, III
 Ejemplo 92: *Faschingsschwank aus Wien*, nº 1
 Ejemplo 93: *Faschingsschwank aus Wien*, nº 1
 Ejemplo 94: *Faschingsschwank aus Wien*, nº 1
 Ejemplo 95: *Kreislarian*, nº 6
 Ejemplo 96: *Faschingsschwank aus Wien*, nº 1
 Ejemplo 97: *Faschingsschwank aus Wien*, nº 1
 Ejemplo 98: *Faschingsschwank aus Wien*, nº 1

- Ejemplo 99: *Faschingsschwank aus Wien*, nº 1
- Ejemplo 100: *Carnaval*, ‘Reconnaissance’
- Ejemplo 101: *Carnaval*, ‘Reconnaissance’
- Ejemplo 102: *Carnaval*, ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’
- Ejemplo 103: *Carnaval*, ‘Paganini’
- Ejemplo 104: *Carnaval*, ‘Préambule’
- Ejemplo 105: *Carnaval*, ‘Préambule’
- Ejemplo 106: *Carnaval*, ‘Préambule’
- Ejemplo 107: *Carnaval*, ‘Valse noble’
- Ejemplo 108: *Carnaval*, ‘Pierrot’
- Ejemplo 109: *Humoreske*
- Ejemplo 110: *Humoreske*
- Ejemplo 111: *Humoreske*
- Ejemplo 112: Bach, *Partita IV*, Ouverture
- Ejemplo 113: *Davidsbündlertänze*, Libro II, nº 6
- Ejemplo 114: *Kinderszenen*, ‘Wichtige Begebenheit’
- Ejemplo 115: *Blumenstück*
- Ejemplo 116: *Carnaval*, ‘Sphinxes’
- Ejemplo 117: *Carnaval*, ‘Préambule’
- Ejemplo 118: *Carnaval*, ‘Pierrot’
- Ejemplo 119: *Carnaval*, ‘Arlequin’
- Ejemplo 120: *Carnaval*, ‘Valse noble’
- Ejemplo 121: *Carnaval*, ‘Eusebius’
- Ejemplo 122: *Carnaval*, ‘Florestan’
- Ejemplo 123: *Carnaval*, ‘Coquette’
- Ejemplo 124: *Carnaval*, ‘Sphinxes’
- Ejemplo 125: *Carnaval*, ‘Papillons’
- Ejemplo 126: *Carnaval*, ‘A.S.C.H.-S.C.H.A.’
- Ejemplo 127: *Carnaval*, ‘Chiarina’
- Ejemplo 128: *Carnaval*, ‘Chopin’
- Ejemplo 129: *Carnaval*, ‘Estrella’
- Ejemplo 130: *Carnaval*, ‘Reconnaissance’
- Ejemplo 131: *Carnaval*, ‘Pantalon et Colombine’
- Ejemplo 132: *Carnaval*, ‘Valse allemande’

Ejemplo 133: *Carnaval*, ‘Paganini’
 Ejemplo 134: *Carnaval*, ‘Aveu’
 Ejemplo 135: *Carnaval*, ‘Promenade’
 Ejemplo 136: *Carnaval*, ‘Pause’
 Ejemplo 137: *Carnaval*, ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’
 Ejemplo 138: *Carnaval*, ‘Sphinxes’, nº 2
 Ejemplo 139: *Carnaval*, ‘Sphinxes’, nº 3
 Ejemplo 140: *Carnaval*, ‘Sphinxes’, nº 1
 Ejemplo 141: *Kinderszenen*, ‘Von fremden Ländern und Menschen’
 Ejemplo 142: *Kinderszenen*, ‘Bittendes Kind’
 Ejemplo 143: *Kinderszenen*, ‘Glückes genug’
 Ejemplo 144: *Kinderszenen*, ‘Träumerei’
 Ejemplo 145: *Kinderszenen*, ‘Fast zu ernst’
 Ejemplo 146: *Kinderszenen*, ‘Kind im Einschlummern’
 Ejemplo 147: *Kinderszenen*, ‘Der Dichter spricht’
 Ejemplo 148: *Estudios Sinfónicos*, Estudio IV
 Ejemplo 149: *Estudios Sinfónicos*, Estudio V
 Ejemplo 150: Comparación entre *Kinderszenen* nº 1 y *Nachtstücke* nº 1
 Ejemplo 151: *Phantasie*, I
 Ejemplo 152: *Humoreske*
 Ejemplo 153: *Humoreske*
 Ejemplo 154: *Humoreske*
 Ejemplo 155: *Arabeske*
 Ejemplo 156: *Phantasie*, I
 Ejemplo 157: *Phantasie*, I
 Ejemplo 158: *Intermezzi*, nº 1
 Ejemplo 159: *Intermezzi*, nº 6
 Ejemplo 160: *Carnaval*, ‘Valse noble’
 Ejemplo 161: *Carnaval*, ‘Préambule’
 Ejemplo 162: *Carnaval*, ‘Marche des “Davidsbündler” contre les Philistins’
 Ejemplo 163: *Davidsbündlertänze*, Libro II, nº 1
 Ejemplo 164: *Estudios Sinfónicos*, Estudio XI
 Ejemplo 165: *Bunte Blätter*, Drei Stücklein, II
 Ejemplo 166: *Blumenstück*

Ejemplo 167: *Carnaval*, ‘Promenade’

Ejemplo 168: *Carnaval*, ‘Arlequin’

Ejemplo 169: *Carnaval*, ‘Coquette’

Ejemplo 170: *Carnaval*, ‘Préambule’

Ejemplo 171: *Blumenstück*

Ejemplo 172: *Blumenstück*

Anexo II

Catálogo de obras para piano solo de Robert Schumann

Obras para piano solo Publicación	Composición	
<i>Thème sur le nom Abegg varié</i> op. 1	1829/30	1831
<i>Papillons</i> op. 2	1829/32	1832
<i>VI Etudes d'après des Caprices de Paganini</i> op. 3	1832	1832
<i>Intermezzi</i> op. 4	1832	1833
<i>Impromptus über ein Thema von Clara Wieck</i> op. 5	1833	1833
<i>Dauidsbündlertänze</i> op.6	1837	1838
<i>Toccata</i> op. 7	1829/33	1834
<i>Allegro</i> op. 8	1830/32	1834
<i>Carnaval</i> op. 9	1833/35	1837
<i>VI Etudes de concert d'après des Caprices de Paganini</i> op. 10	1832/33	1833
<i>Grande Sonate</i> op. 11	1832/35	1836
<i>Phantasiestücke</i> op. 12	1837	1838
<i>Etudes Symphoniques</i> op. 13	1834/35	1837
<i>Concert sans orchestre</i> op. 14 (Revisada y publicada como <i>Piano Sonata</i> nº 3 in 1853)	1835/36	1836
<i>Kinderszenen</i> op. 15	1838	1839
<i>Kreisleriana</i> op. 16	1838	1839
<i>Phantasie</i> op. 17	1836/38	1839
<i>Arabeske</i> op. 18	1838/39	1839
<i>Blumenstück</i> op. 19	1838/39	1839
<i>Humoreske</i> op. 20	1838/39	1839
<i>Novelletten</i> op. 21	1838	1839
<i>Sonate</i> op. 22	1830/38	1839
<i>Nachtstücke</i> op. 23	1839/40	1840

<i>Faschingsschwank aus Wien</i> op. 26	1839	1841
<i>Drei Romanzen</i> op. 28	1839	1840
<i>Vier Klavierstücke</i> op. 32	1838/39	1841
<i>Album für die Jugend</i> op. 68	1848	1848
<i>Vier Fugen</i> op. 72	1845	1850
<i>Vier Märsche</i> op. 76	1849	1849
<i>Waldszenen</i> op. 82	1848/49/50	1850
<i>Bunte Blätter</i> op. 99	1838/50	1851
<i>Drei Phantasiestücke</i> op. 111	1851	1852
<i>Drei Klaviersonaten für die Jugend</i> op. 118	1853	1853
<i>Albumblätter</i> op. 124	1832/45/53	1853
<i>Sieben Klavierstücke in Fughettenform</i> op. 126	1853	1854
<i>Gesänge der Frühe</i> op. 133	1853	1855

Las siguientes obras fueron publicadas póstumamente, y están organizadas según orden cronológico de composición.

<i>Etüden über ein Thema von Beethoven</i> WoO* Anhang F25	1833/35	1976
<i>Variaciones sobre el Nocturno de Chopin</i> op. 15 no. 3 WoO Anhang F26	1836	1992
<i>Tema y Variaciones en Mi bemol Mayor</i> WoO Anhang F39	1854	1939

* WoO significa “Werke ohne Opus” (Trabajo sin opus)

Anexo III

Una obra número II

El otro día Eusebio entró quedamente. Bien conoces la sonrisa irónica de su rostro pálido, con la que procura llamar la atención. Yo estaba sentado con Florestán, junto al piano. Como sabes, Florestán es uno de los escasos músicos que mucho antes que los demás presienten todo lo porvenir, lo nuevo y lo extraordinario; para ellos, lo extraño deja de serlo al instante, y lo excepcional se convierte al momento en su propiedad.

Por el contrario, Eusebio, tan exaltado como sereno, es de los que deshojan una flor pétalo a pétalo; se posesiona de todo con más esfuerzo pero con más seguridad, goza menos veces pero más lenta y prolongadamente; por eso su estudio es más severo y su ejecución pianística más ponderada y asimismo más tierna y mecánicamente más perfecta que la de Florestán.

Hoy, a pesar de todo, se encontró con una sorpresa. Con las palabras: “Señores míos, descubríos, he aquí un genio”, Eusebio nos presentó una pieza de música. No nos permitió ver el título. Yo hojeaba distraídamente el cuaderno; este tácito gozar de la música sin sonido tiene algo de mágico. Además me parece que cada compositor posee su propia figuración visual de las notas: Beethoven no presenta en el papel el mismo aspecto que Mozart, así como la prosa de Jean Paul difiere de la de Goethe.

Pero en esta ocasión me parecía que me miraban de prodigiosa manera unos ojos extraños, ojos de flores, ojos de basiliscos, ojos de muchachas: en algunos lugares la escritura se volvía más clara - creía ver el “*Là ci darem la mano*”, entretejido a través de centenares de acordes. Me parecía que Leporello me guiñaba un ojo y que Don Juan volaba frente a mí envuelto en su amplia capa.

“Ahora toca la pieza - dijo Florestán a Eusebio, riéndose - ; nosotros vamos a taparte los oídos y a cerrar nuestros ojos.”

Eusebio accedió. Apostados en el marco de una ventana, escuchábamos. Eusebio tocaba como apasionado y nos presentaba innumerables figuras de la vida más palpitante; era como si el entusiasmo del momento aumentase la capacidad de sus dedos por encima de la agilidad acostumbrada. Claro que ante esto toda la aprobación de Florestán consistía, aparte una sonrisa beatífica, sólo en la afirmación que las variaciones podían haber sido de Beethoven o de Franz Schubert, supuesto el caso de que estos dos autores hubieran sido virtuosos del piano. Cuando procuró advertir cuál era el título alcanzó a leer únicamente:

“*Là ci darem la mano*, varié pour le piano-forte par Frédéric Chopin, Oeuvre 2.”

Ambos exclamamos asombrados: “¡Un opus número 2”! Como nuestros rostros estaban bastante acalorados por la mucha sorpresa, fuera de algunas exclamaciones, sólo se oía por ejemplo: “Sí, ahí tienes una vez más algo razonable. ¿Chopin? Nunca he oído este nombre. ¿Quién podrá ser? De todos modos es un genio. ¿Acaso no ríe

ahí Zerlina o el mismo Leporello?”

Prodújose así una escena que no quiero describir. Exaltados por el vino, Chopin y las alternativas de la conversación, nos fuimos a ver al Maestro Raro, que se rio mucho y mostró poca curiosidad por la obra número 2. “Ya os conozco - dijo - con vuestro entusiasmo por las modas nuevas. Con todo, traedme de una vez a ese Chopin.”

Se lo prometimos para el día siguiente. Eusebio pronto se despidió con un “buenas noches”, y yo me quedé aún un rato con el Maestro Raro. Florestán, que desde hace un tiempo no tiene donde pernoctar, voló hacia mi casa a través de las calles iluminadas por la luna. A media noche lo encontré en mi habitación, acostado en el sofá y con los ojos cerrados.

“Las variaciones de Chopin - empezó a decir como entre sueños - me rondan aún por la cabeza”. “Cierto - continuó diciendo - todo es dramático y bastante chopiniano, aunque faltaba en la interpretación de Eusebio la ejecución “a lo Paganini” y la pulsación de Field; la introducción, por más cerrada que fuera en sí misma, (¿te acuerdas todavía de los saltos de terceras de Leporello?) me parece poco de acuerdo con el conjunto; pero el tema - ¿por qué lo ha escrito en si bemol? -, las variaciones, la parte final y el Adagio, eso sí que es algo; ahí sí que en cada compás se advierte el genio.

Naturalmente, querido Julio, reconozco que Don Juan, Zerlina, Leporello y Masetto son caracteres que hablan: en el tema, la contestación de Zerlina se manifiesta bastante enamorada; la primera variación podría calificarse de nobilísima y coqueta, y el grande de España galantea amablemente con la muchacha campesina. Eso se resuelve sólo en la segunda variación, ya mucho más íntima, más cómica, más reñida, exactamente como cuando dos amantes se atrapan y ríen más que de costumbre. ¡Pero de qué modo cambia esto, en la tercera variación! Todo es claro de luna y encantamiento de hadas; no obstante, hacia el fondo se columbra a Masetto que perceptiblemente dice palabras soeces, que poco molestan a Don Juan.

Mas ahora, he aquí la cuarta variación. ¿Qué opinas de ella? (Eusebio la interpretó límpidamente). ¿No salta acaso audaz y petulante y se desenvuelve robustamente, a pesar de que el Adagio (me parece natural que Chopin haga repetir la primera parte) está escrito en si bemol menor y no puede ser más ajustado ya que moralmente le recuerda a Don Juan sus intenciones? Con todo, es aún más hermoso el que Leporello escuche detrás de los arbustos, se ría y se burle, y que oboes y clarinetes broten y seduzcan mágicamente y que el si bemol mayor insinuante caracterice muy bien el primer beso de amor.

Todo esto no es nada comparado con el último movimiento. - ¿Todavía tienes vino, Julio? - Esa parte es todo el Final de Mozart - unánimes tapones de Champaña que saltan (todo viene del Champaña), botellas tintineantes -, mientras se oye la voz de Leporello, a los espíritus que se buscan y se atrapan, a Don Juan que se escurre, y después el final que bellamente tranquiliza y verdaderamente concluye.

Sólo en Suiza - terminó diciendo Florestán - había tenido una impresión semejante a la que procura ese final. A veces, en los días hermosos, el sol crepuscular escala, rosado y rojizo, las cumbres de los ventisqueros; a poco se desgarran y desflecan; sobre las montañas y los valles flota un suave perfume, pero el ventisquero se yergue

tranquilo, frío y firme como un titán cuando despierta de su sueño.

“¡Ahora despiértate tú también para nuevos sueños, Julio, y duerme!” - “Florestán de mi corazón - contesté yo -, estos sentimientos particulares son quizá loables aunque sean abigarrados; pero por más subjetivos que parezcan y por poco que hayan sido la intención de Chopin, yo inclino mi cabeza ante tal genio, tal firme esfuerzo, tal perseverancia y tal fantasía.” Dicho esto nos dormimos.

Julio.

Primera crítica musical de Schumann, publicada en 1831. Citada en *Roberto Schumann: su arte y su vida*. Willi Reich (Ed.), Angel Batistessa (Trad.), Buenos Aires, Ricordi, 1957, pp. 34-38.

Anexo IV

Discurso de Carnaval de Florestán (1835)

(Pronunciado luego de una ejecución de la última sinfonía de Beethoven)

Florestán se subió encima del piano y dijo:

- ¡Davidsbündler! ¡Los que aquí estáis reunidos, es decir, mozos y hombres, conjurados para aniquilar a los filisteos musicales, y a los otros también, especialmente a los más elevados!

¡Yo no divago nunca, amigos míos! En verdad os digo que conozco a esta sinfonía mejor que a mí mismo. No quiero gastar ni una sola palabra hablando de ella. ¡Todas las palabras suenan tan huecas cuando se trata de esa obra, oh, hermanos de David! Yo he celebrado verdaderas *Tristes* de Ovidio, y he asistido a las clases de Antropología. Cuesta trabajo ser salvaje en muchas cosas, como también cuesta trabajo pintar las cosas por su lado satírico, o subirse demasiado alto (cual quiso hacerlo en globo el personaje Gianozzo, de Jean Paul), para que los hombres no lleguen a figurarse que uno se ocupa de las mismas cosas que ellos; tan hondas, tan profundas, se las ve pasar allá abajo esas figuras de dos piernas, por las fauces que se llaman vida. Es lo cierto que no me llegué a enfadar mucho aunque oía yo poco. Y sobre todo me reí con Eusebius, que estuvo verdaderamente bribón al tratar con tanta frescura a aquel señor que se daba aires de importancia. Éste le había preguntado con misterio, a propósito del Adagio: “Caballero: ¿no ha escrito también Beethoven una sinfonía guerrera? – Sí, señor, precisamente es la sinfonía Pastoral; contestó nuestro Eusebius con indiferencia. - ¡Ah, ah, muy bien!” añadió el hombre gordo volviendo a sus íntimas meditaciones.

Es indudable que los hombres necesitan nariz; de lo contrario no les hubiera dado Dios una. Pero es el caso que los públicos resisten demasiadas cosas; yo podría citaros muchos casos notables, así, por ejemplo, el día en que usted, Kniff, me volvía las hojas en el concierto durante la ejecución de un nocturno de Field. El público, a la mitad de la obra estaba sumergido en sus más íntimas reflexiones; quiero decir que dormía. Desgraciadamente yo tenía a mi disposición uno de los pianos de cola más decrepitos que hayan vibrado jamás ante un auditorio; en vez del pedal pisé el tambor de marcha turca,⁵⁰⁴ por fortuna lo bastante suavemente para que pudiese hacerle creer al auditorio que aquel golpe dado por casualidad era una especie de marcha que se oía a lo lejos; y lo repetía yo de vez en cuando. Claro que Eusebius hizo cuanto pudo para divulgar la cosa; ¡pero el público se deshizo en aplausos!

⁵⁰⁴ El tambor en cuestión era un pedal que tuvo por entonces cierta boga y que ponía en juego una especie de maza de bombo que golpeaba en la caja harmónica del piano. La denominación de turca (‘marcha turca’, ‘rondó a la turca’, ‘música turca’, etc.) se daba en general, a cierta música de ritmo marcado y acompañada por los instrumentos pintorescos de percusión: bombo, platillos, ‘chinesco’, et. - N. del T.

Historias como ésta acudieron en gran número a mi imaginación durante el adagio. Cuando sonó el primer acorde de la última parte le dije a un señor que a mi lado parecía sobresaltarse: “¿Qué otra cosa es esto, *Cantor*,⁵⁰⁵ sino un acorde perfecto con su quinta presentada en inversión un poco extraña, de manera que no se sabe si se debe considerar como fundamental el *la* de los timbales o el *fa* de los fagotes? ¡Vea V. Türk,⁵⁰⁶ capítulo XIX, pág. 7! - ¡Oh, señor mío! Sin duda que habla V. fuerte porque se chancea, ¿verdad?” – Entonces con voz más suave y más horrible continué diciéndole al oído: “¡*Cantor*: preste V. bien atención a los truenos! El rayo no envía delante ningún criado para que le anuncie antes de estallar; lo que le precede es una tempestad, y el trueno es lo que le sigue. Esa es su costumbre. – Sin embargo, disonancias como esas han de ser preparadas... - He aquí que se presenta la siguiente, *Cantor*: que esa hermosa séptima de trompetas le perdone a V.” Habíase agotado enteramente mi benevolencia; ¿hubiera yo dado tanto gusto a mis puños!

Pero entonces me hiciste gozar unos minutos hermosos, ¡oh, director de orquesta! Porque atacaste con tan magnífica precisión el tiempo del tema grave de los bajos, que olvidé muchas de mis fatigas experimentadas en la primera parte, en la cual, a pesar del velo discreto que corren las palabras *un poco maestoso*, es positivamente la lenta, solemne, majestad de un Dios la que allí habla.

“¿Qué habrá querido decir Beethoven con esos bajos?” – volvió a preguntar mi vecino. – “señor mío, - hube de replicarle con dificultad – los genios gustan de gastar bromas; parece que eso es una especie de ronda nocturna.” El hermoso momento había pasado y Satanás andaba suelto otra vez. Así, pude ver a los beethovenianos que abrían desmesuradamente los ojos con gesto de estupefacción y decían: “Este es el Beethoven nuestro; esta es una obra alemana; en la última parte hay una fuga doble; se ha dicho que no sabía escribirlas, pero ved como ha construido esta; sí, éste es nuestro Beethoven.” – Otro coro añadía: “En esta obra se hallan contenidos todos los géneros de poesía; en la primera parte, la poesía épica; en la segunda, la humorística; en la tercera, la lírica; y en la cuarta (conjunto de todas), el drama”. – Otro se lanzó a esta alabanza: “Es una obra gigantesca, colosal, comparable con las pirámides de Egipto.” – Otros exclamaban: “La sinfonía representa la historia del nacimiento del hombre: primero el caos; luego el mandamiento divino “Hágase la luz”, luego el sol que sale para el primer hombre, el cual está asombrado ante tal magnificencia”...; es decir: todo el primer capítulo del Pentateuco.

Yo estaba cada vez más desatinado y aturdido. Y cuando les vi seguir fervorosamente el texto y romper luego en aplausos, cogí a Eusebius por el brazo y

⁵⁰⁵ Nombre con que se designa en Alemania a los maestros de capilla. El “Cantor” estaba encargado de enseñar solfeo a los niños del coro. Bach fue “Cantor” de la iglesia de Santo Tomás. En la época romántica de Schumann, éste usa la palabra en sentido irónico: el cantor es ahora un pedante atento a las fórmulas antes que al espíritu. - *N. del T.*

⁵⁰⁶ Daniel Türk (1756-1813) notable compositor alemán y pedagogo tenido en mucha estima. - *N. del T.*

le arrastré por la escalera iluminada y rodeada de semblantes risueños.

Una vez abajo, en la obscuridad de los faroles, Eusebius dijo para sí en voz queda: “Beethoven: ¡qué virtud tiene esa palabra!; la grave sonoridad de sus sílabas vibra dentro del alma como para una eternidad. ¡Parece que no podrían existir otras letras para expresar ese nombre!” – Eusebius, le dije con toda tranquilidad, ¿vas a ponerte también a ensalzar a Beethoven? Como un león se hubiera erguido éste ante ti y te hubiera preguntado: “Quién es usted para tener semejante audacia?” Y no me dirijo a ti, Eusebius, ya sé que eres uno de los buenos; pero ¿es preciso que un grande hombre lleve tras sí una multitud de necios que le alaben? ¿Os figuráis haber comprendido a ese hombre que tanto ha indagado y que ha luchado en tantos combates, porque le aplaudís sonrientes? Vosotros que no podéis explicarme la más sencilla ley musical, ¿queréis ponerlos todos juntos a emitir juicio respecto de un maestro? Esas gentes a quienes tan sólo con pronunciar una palabra, la palabra “contrapunto” puedo ponerlas en fuga cual si fuesen un solo hombre; esas gentes que cuando le escuchan experimentan esto o lo otro, y enseguida dicen: “¡Ah, eso sí que está bien hecho y según nuestras reglas!”; esas gentes que quieren hablar de excepciones cuando no conocen las reglas; esas gentes que tratándose de Beethoven aprecian no las medidas de sus fuerzas (gigantescas, por lo demás), sino el exceso de medida; esas gentes superficiales, mundanas, Werther ambulantes, verdaderos niños-viejos que se alaban siempre... ¿esas gentes quieren amarle, ¡qué digo!, quieren ensalzarle?

Hermanos de David, por lo pronto no conozco a nadie que tenga tanto derecho a ensalzarle como cierto hidalgo campesino, de Silesia, el cual escribió recientemente a un comerciante de música esta carta:

“Muy señor mío:

“Dentro de poco habré puesto en orden mi biblioteca musical. Quisiera que V. viese lo bien que ha quedado. Columnas alabastrinas en el interior, espejos con cortinas de seda, bustos de compositores; vamos, una cosa encantadora. Pero a fin de adornarla todavía lo más preciosamente posible, le ruego que me envíe también las obras completas de Beethoven, pues me gusta mucho.”

¿Qué podría yo añadir después de esto? Verdaderamente no lo sé.

Anexo V

Flegeljahre

Número 20. CEDRO DE LIBANO

Afinador de pianos

Como se sabe, según la cláusula 6 del testamento, el notario debía pasar un día afinando pianos, condición para poder heredar. Desde días atrás le venía insistiendo - aparte de Vult - su padre, impaciente por saber las pegas y sanciones que la denominada tarifa reguladora y los artículos secretos pudieran establecer, para que liquidara este compromiso herencial, el más breve de todos, a fin de saber a qué atenerse sobre la honorabilidad del finado testador. Pero Walt había achacado a ambos la injusticia de tomar al viejo benefactor por un bellaco. Ahora podía afinar pianos por bonitas razones, si quería; éstas se reducían a la triple esperanza (tras anunciar para el público su nuevo oficio en el semanario) de entrar en las casas más distinguidas, encontrar a las niñas más guapas (pues las niñas y los pianos suelen estar próximos) y, también, descubrir los preciosos pianos Mahagony de Schiedmaier, sobre cuyos teclados Klothar y Wina pusieran sus anillados dedos.

Walt se aplicó sin más a la tarea, sin pedir consejo a nadie. Manifestó su voluntad al albacea y alcalde Kuhnold. Este le declaró que, según la tarifa secreta de regulación, podía disponer de cuatro luses de la caja herencial, pues el testador no había querido exponerle a ningún compromiso de pago ajeno. Como un padre, le amonestó para que no distrajera su oído al afinar; y le aconsejaría más claro - dijo - si sus deberes se lo permitieran.

- También yo le entrego un instrumento - añadió con bondadosa sonrisa.

Walt - enamorado del amor - recordó complacido el fecundo matrimonio de Kuhnold, cargado de hijas.

El anuncio apareció en el semanario.

El monosilábico Vult le escribió todo un pliego en plan casi serio, dándole normas de prudencia y sermoneándole sobre número de cuerdas, roturas y malas afinaciones, además de aconsejarle dejara de ser poeta siquiera por un día. “En lugar de hacer instrumentos como notario, afinarlos o acordarlos como un jurista en el parlamento de Ratisbona”.

La víspera del día señalado recibió Walt la lista de las casas interesadas; pero entre ellas no figuraba ni la del propio casero - Neupeter era demasiado orgulloso para eso - ni la de Klothar y Zablocki, con ser tan importantes.

Cuando fue, por la mañana, a casa de Kuhnold - tenía que proceder por orden de *ancienneté* de inscripción -, encontró en el limpio y bruñido cuarto de piano, en lugar de *demoiselles* Kuhnold, al gruñón notario cojo, arriba mencionado, a quien el fiscal Knoll, cardenal protector de los siete herederos, enviaba para sancionar los fallos, pues un notario, como sabe toda Alemania, siente mucho respeto ante dos testigos y, en consecuencia, para el Derecho, ese *nervus probandi* y primer principio

de contradicción, esa tónica dominante o número primo por el que los sabios del mundo se pelean desde tanto tiempo atrás, se reduce sólo a contar con dos testigos: por eso el jurista demuestra en minutos más que el filósofo en siglos.

Knoll, por su parte, hizo constar en un extenso escrito que el día de la afinación no debía computarse a efectos de ejercicio notarial de Walt; lo cual, según replicó Kuhnold, se caía por su peso.

El alegre y bien ordenado cuarto, sin hijas, ostentaba en todas partes el polvillo irisado, de alas de mariposa, de las mujeres: labores policromas y bastidores para dedos bellos. El piano estaba casi afinado, pero su escala excedía en un tono de la altura normal. Había un diapasón. Sobre el teclado figuraban los números de las cuerdas, y en la tabla de armonía, junto a las clavijas, el abecedario de las teclas, retocado con tinta más negra. Se procuró hacer silencio en torno. Kuhnold entraba a veces a inspeccionar, pero sin decir palabra, y ofreció al notario un desayuno. “Quiera Dios - pensó - que lo traiga alguna de las hijas.” Una figura masculina, apergaminada y honesta, se lo sirvió con tanta amabilidad como si fuera el hostelero.

¿Honrado alcalde de Hasslau, déjame en este momento, cuando recibo el siguiente número y pieza natural *El boquerón*, junto con documentos tuyos y la correspondencia, interrumpir la presente historia para asegurar que sé muy bien a qué altura debo colocarte - aunque no fueras el protector del siempre ingenuo notario - ya por el hecho de tener un criado viejísimo (probablemente casado) y, además, con cara de vivir contento!

Ambos notarios desayunaron, y el albacea conversó con ellos mientras el desfile militar, con el oropel y la sal argentada en el uniforme y un grito en el tambor que no evocaba sólo la piel del animal que lo recubría, pasaba marcando el paso, tapando toda voz y no dejando afinar. Como detrás del desfile seguía sonando música de caballería inglesa, aseguró Kuhnold que así nadie podía percibir sus palabras, y mucho menos los más sutiles desafinas.

De este modo transcurrió toda la mañana, entre voces extrañas y ayuna de voces de niñas, y de este modo pasaron los notarios hasta la hora de la comida, ambos malhumoradísimos: el cojo porque había esperado como un imbécil, sin la menor posibilidad de firmar nada, y el afinador porque no vio a nadie. En ciertos años de la vida, el sexo masculino - y el femenino - entiende por “nadie” el propio sexo, y por “alguien” el sexo opuesto.

Los dos notarios se trasladaron luego a casa del librero Passvogel. Al piano de éste no le faltaba afinación, sino las cuerdas. En lugar de templador, Walt tuvo que manejarse con una clave de bóveda y trabajar por clave musical. Una bella y ataviada muchacha de quince años, sobrina de Passvogel, llevaba a un niño de cinco, hijo de aquél, en camisa de un lado para otro, y trató de componer con los sonidos sueltos de la afinación una suave música de baile para el pequeño arrapiezo. El contraste entre la pequeña camisa y el gran camisón era bastante gracioso. De pronto saltaron tres cuerdas: *a*, *c* y *h*, según los informes oficiales de Hasslau, que no precisan, sin embargo, a qué octavas pertenecían.

- Las letras de su nombre, señor Harnisch - dijo Passvogel -. Usted conoce la

anécdota musical de Bach. Sólo le falta mi *p*.

- Yo afinó en *b* - dijo Walt -. Pero si saltan las cuerdas no puedo hacer nada.

Como el notario cojo poseía el suficiente talento para comprender que un afinador no hace saltar tres cuerdas de una vez, se levantó e hizo una inspección.

-De *ach* [ay] viene Bach - bromeó Passvogel, para desviar la atención -. El azar produce estos juegos de palabras que ninguna “Biblioteca de bellas ciencias” suscribiría.

Pero el notario cojo aseguró que la cosa era extraña, y digna de registrar. Y al mirar una vez más la tabla de armonía, vio a través de la abertura de resonancia, por detrás de la espiral de papel... un ratón.

- Este es el culpable - dijo, y lo hizo constar en acta, sacudiendo la cabeza como si barruntara que el librero lo había hecho arrojar intencionadamente a la tabla de armonía.

Walt preguntó de pronto, pensativo:

- ¿Sigo afinando? Veo por todas partes huellas de ratón, y todo salta.

Colocó suavemente la clave de bóveda. Passvogel quiso enfadarse, pero Walt le desarmó diciendo que iba a afinar por la ciudad, y al final volvería a su casa, pero con otras cuerdas.

Fueron donde el señor van der Harnisch, que se había apuntado en la lista. Este declaró que estaba esperando de un momento a otro le trajeran un piano alquilado, y los dos notarios hubieron de armarse de paciencia por una hora entera. Vult molestó todo lo que pudo al cojo, quien no comprendía cómo el señor afinador podía tratar con tanto miramiento a aquel noble. Walt atribuyó el lance al deseo de su hermano de volverle a ver, cuando la intención de Vult era arrancarle un bocado al día y a la solitaria que se comía la herencia. Por fin los despidió sin más tras haber preguntado un par de veces si continuaban allí, pues no los oía y tampoco podía verlos por la ceguera.

Visitaron luego a una bella viuda de suboficial, que con su bastidor (estaba bordando una cubierta de bombo) se sentaba muy cerca del brillante y encerado piano. La viuda lo hacía afinar, acaso como pretexto para hablar con el señor afinador. Walt escuchaba su plática con tanto gusto que dejó caer, una vez, el martinete en la tabla armónica, doblando un par de cuerdas. Al final ella le enseñó el juego de dados musical, invitándole a componer. Aceptó el notario, y tocó del pentagrama su primera composición. Quiso seguir preludiando más tiempo - pues nunca se toca con más gusto el piano que después de afinarlo -; pero el notario cojo le objetó con las cláusulas del testamento. Mientras las propia suboficiala hacía algunos ensayos, su perrito faldero saltó con sus cuatro patas sobre el teclado y lo desafinó un poco. Walt quiso remediarlo, pero el notario cojo volvió a conminarle con la cláusula de marras. Walt se marchó de mala gana. Ella era una rubia viuda de treinta años, es decir, cinco o seis años más joven que una joven de “treinta” años. A Walt le alegró que la cuerda se hubiera convertido, una vez más, en cordón de la tintineante campanilla de la belleza.

“Pero... ¡idea! - pensó -. Esto de afinar puedo utilizarlo yo en la novela al alimón corno pretexto para toda clase de aventuras.”

También le tocó ir donde el inspector de policía Harprecht, quien, en frase del notario, estaba rodeado de un hato de hijas. Harprecht le recibió muy solícito, quitó el polvo adherido a un viejo tímpano y se lo arrimó amablemente para la afinación. Allí no se veían las hijas. Walt se puso en guardia y dijo que no, con muy buenas maneras; alegó que en la cláusula 6 sólo se hablaba de pianos, y por afinar aquello iba a desatender muchas casas que restaban aún en la lista (que le mostró), todas las cuales tenían igual derecho a la afinación gratuita; y le prometió realizar gustoso la tarea al día siguiente. El notario cojo confirmó que un tímpano no podía clasificarse como piano.

- A veces sí - replicó con su habitual afabilidad Harprecht, sonriendo con una sola comisura bucal, igual que fruncía una sola arruga de la nariz. Pero él era persona razonable, y como había alquilado con el fiscal Knoll un piano en común para sus hijos, le acompañaría en la afinación del mismo, a fin de prolongar el placer de su compañía. Sugería, sin embargo, que a efectos de ejecución del testamento, el instrumento común y, por consiguiente, todo fallo en su afinación, valiera el doble, con lo cual el señor Harnisch ahorraría bastante tiempo y esfuerzo.

- Cierto - contestó Walt -, yo quería... si fuera justo... no he preguntado nada sobre este extremo.

Harprecht le estrechó la mano, declarando que él hubiera deseado encontrar antes un joven así. Y se fueron todos.

- Justo en este momento - dijo Harprecht, de camino - la lección de danza y piano se da en casa de Knoll, y allí están todas mis hijas.

No estará reñido con la dignidad de la presente historia hacer notar que Harprecht y Knoll poseían un clavicordio en común, como campo de ejercicio para los dedos, palestra y parcial gimnasia para los hijos y yunque para recibir sus martillazos. Lo adquirieron a un viejo escribano, y se guardaba, alternando por semestres, en casa de ambos Dioscuros. Harprecht llegaba al extremo de pedir prestadas a la biblioteca del Instituto las gramáticas de Curas y Meidinger para las clases de francés de sus hijas, y decía no avergonzarse de ello.

El camino más corto para la casa del fiscal pasaba por un huerto verde, rojo, azul, variopinto, cuyos frutos coloreaba el incipiente otoño. Y Walt, a quien el sol vespertino acariciaba el rostro, se puso nostálgico ante el esplendor de la tarde.

- ¿Sería usted capaz - dijo Harprecht - de componer aquí mismo un poema en su nuevo y celebrado metro, sobre cualquier tema? Por ejemplo, unos versos sobre los poetas: cómo se mantienen tan felices en su lejano mundo ideal, tan arriba que nada ven ni entienden del pequeño mundo real.

Walt se concentró largo rato, y rogó simplemente al inspector que, para comprender el poema, recordara la teoría astronómica según la cual lo que del sol luce no es su masa sino sus nubes. Declamó así, mirando al sol:

Las ilusiones del poeta

Bellas son, incitantes, las ficciones del poeta.
El mundo iluminan, que la vulgar mentira entenebrece.

Tal se alza Febo en el cielo. Oscura se toma la Tierra bajo la atmósfera fría,
Mas el dios solar con sus nubes se transfigura.
Sólo ellas luz brindan y los gélidos mundos caldean.
Y también él es, sin nubes, tierra.

- Bonito e ingenioso - dijo el inspector, con sincero elogio de una ironía que adivinó en el verso, pero que no es obra del poeta sino del Destino.

- Tan de improviso - observó Walt - se puede crear el pensamiento, pues todo humano pensamiento es improvisación, pero difícilmente se logra la recta construcción del verso. Yo nunca publicaría semejante poema.

Entraron en la ruidosa vivienda de Knoll, donde además de la espineta y el maestrillo de música y danza estaban presentes los niños de los dos hogares, que con pies y manos armaban estrépito: gráciles figuras, esbeltas, mofletudas, burlonas, duras, de muchachas de toda edad, entre las que dos niños hacían la guerra por su cuenta. Toda la clase aguardaba con impaciencia la lección de piano, que estaba pendiente, a su vez, de la afinación de la espineta.

El maestro de música juró que aquel día no se haría uso del instrumento: tan desastroso era su sonido. La tarde anterior, sin embargo, el inspector había llevado a su casa la espineta con el fin, según explicó al fiscal --quien le dejó hacer con plena confianza- de prepararle un poco el trabajo al joven heredero. Pero había rebajado en exceso el tono de la mayor parte de las cuerdas y, en su celo por la labor preparatoria, ajustó números demasiado gruesos sobre las teclas, signándolas con triple pintura... y haciendo bastantes estropicios.

Walt dio comienzo a su trabajo. Pero se le iban rompiendo las cuerdas. Harprecht pasaba los rollos de una mano a otra y traté, según decía, de hacer más llevadera a su joven amigo una tarea bastante aburrida, entreteniéndole con su conversación y proveyéndole de las cuerdas que necesitaba. En un principio el notario soportó tan bien la danza de la afinación que, sensible como era a la ajena alegría, intentó contribuir a ella ensayando con octavas y quintas una especie de ligero compás de baile y martillando las clavijas, por muy desagradables que le resultaran las niñas que ya en sus más tiernos años exhiben en el rostro, cual dote, la *venia aetatis* que a un barón le cuesta más de 300 florines en Viena.

Pero como todas las cuerdas se rompían - y a punto estaba ya de romperse la propia piel, de pura tensión propia y ajena -, pidió el necesario silencio. Todos callaron, él siguió afinando y metiendo ruido en solitario, y la clase con su maestrillo de música y danza esperaba a cada momento el comienzo de la lección de piano. Walt sudaba en medio de la calma chicha; las cuerdas saltaron ahora en lugar de los danzantes; la afinación le estaba desafinando el corazón y la espineta; él sólo tenía en la cabeza la noche que se avecinaba y las casas pendientes de visita, llenas de hermosas niñas y hermosas habitaciones. Se sentía ya ahogado desde hacía rato, pues no hay tensión que oprima el cerebro como la del oído. Veintisiete saltos de cuerda había anotado el notario cojo... y en aquel momento sonó el toque de campana vespertino. El notario arrojó con furia el martinete en la sala, gritando:

- Rayos y ... ¿qué es eso? El día cívico y legal está ya al caer, señor inspector,

y todo se acaba en este mundo. Yo pago las cuerdas.

A la mañana siguiente el señor Kuhnold le leyó el artículo secreto de la tarifa reguladora. A tenor de la misma, cada cuerda que rompiera durante la labor se penalizaba con un bancal de los campos herenciales, de suerte que, según el acta del notario cojo, el heredero había empobrecido en treinta y dos cuerdas o bancales. Walt se estremeció, pensando en su padre. Pero al mirar el rostro triste del honesto alcalde en funciones, adivinó toda su bondad del día anterior, cuando puso en sus manos un instrumento de tono subido, le dio toda clase de facilidades y, alejando de él a sus bellas hijas, le evitó el riesgo de rotura de cuerdas en la propia casa y lo entretuvo un buen espacio de tiempo para que no rompiera tantas en la ajena. Este saldo positivo de una bella y entrañable experiencia le compensó con creces de la pérdida pecuniaria, y se despidió del alcalde con talante alegre y agradecido, que aquél sólo pareció comprender a medias.

RICHTER, Jean Paul: *La edad del pavo*. Manuel Olasagasti (Trad.), Madrid, Alianza, 1981, pp. 154-162.

Anexo VI

Flegeljahre

Número 25. ESMARAGDITA

Música de la música

Con el billete de entrada atenazado entre los dedos se sumó a la larga procesión, que era su guía y su indicadora. El rumor de la espléndida corriente, la alta sala de concierto, el afinar de instrumentos y la aventura de su hermano le hicieron el efecto de una borrachera, produciéndole palpitaciones. Siguiendo el curso del dorado río contempló alegre el “lavadero de oro” de su hermano; le hubiera gustado contar las ondas. En vano paseó su mirada, por si le descubría. También buscó a Wina, pero ¿cómo encontrar una joya en un campo reluciente de rocío? Según sus estimaciones, entre las muchachas sentadas frente a él había más de cuarenta y siete verdaderas Afroditas, Uranías, Citeras y Carites en plenitud de esplendor; y entre las que le daban la espalda el número podía ser más elevado aún.

Se preguntó a cuál de ellas elegiría si toda aquella bandada de aves del paraíso echara a volar y él disparase con las flechas del amor ... Su única respuesta fue: “A la que me estrechara bien la mano y sintiera algo hada mí”. Pero como quiera que en aquel hermoso muestrario volátil, digno de un Hondekoeter, se contaban sin duda innumerables aves de rapiña, arpías y especies similares, de este monólogo puede deducir un jovencito que pretenda hacer de su primer amor su primera boda, en qué fregado se puede meter.

En el preciso momento en que fue a saludarle Passvogel, colocándose a su lado, lanzaba Haydn sus corceles en frenética batalla. Se desató una tempestad tras otra; en los intervalos, cálidos y húmedos fulgores de sol; de nuevo el huracán arrastraba en pos de sí un cielo cargado de nubes, para rasgarlo de pronto como un velo, y al final una única nota plañía, cual hermosa imagen primaveral.

Walt, que se enternece por una simple canción de cuna, y tenía pocos conocimientos y pocos ojos pero poseía cabeza, oído y sensibilidad para el arte musical, se dejó arrastrar por el nuevo juego de contrastes de *fortissimo* y *pianissimo* - placer y dolor, oración e imprecación - a un torrente en el que fue sumergido, levantado, anegado, aturdido, tragado... sintiéndose a la vez libre e incólume en todos sus miembros. Como una epopeya fluía la vida ante él: todas las islas, arrecifes y abismos formaban una sola superficie; las edades se fundieron en los sonidos; la canción de cuna y la de las bodas de oro resonaron al mismo tiempo; una misma campana tocó a vida y a muerte. Walt movía los brazos y no los pies, para volar y no para bailar; vertió lágrimas, pero lágrimas ardientes, como cuando escuchaba relatar grandes hazañas; y, contrariamente a su temperamento, se sintió salvaje y desenfrenado. Le molestaba que se pidiera silencio - chiss - cuando alguien llegaba; que algunos músicos fueran gordos, como sus partituras, y en las pausas sacaran los pañuelos de rapé; que Passvogel llevara el compás con los dientes y le

dijera: “¡Un regalo para los oídos!”: para él, un cuadro tan horrible como en el principado de Carniola el nombre del ruiseñor: *Schlauz*.

“Ahora tiene que venir el adagio, y debe presentarse mi hermano” - se dijo Walt.

- Alguien le traerá - observó Passvogel -. Es el flautista ciego, y el guía es nuestro timbalero, ciego también, pero que conoce mejor el terreno. La pareja se une muy bien.

Cuando llegó el pelinegro Vult en compañía del otro, caminando despacio, un ojo tapado con un vendaje negro, la mirada fija, manteniendo la cabeza un tanto erguida como los ciegos, y la flauta en la boca para mejor disimular la risa; cuando se hizo colocar por el timbalero en posición erecta con leve inclinación, y hubo silencio o decrecieron los cuchicheos, Walt no pudo contener las lágrimas, tanto por el espectáculo en sí como por la figura de un hermano ciego y la idea de que la fatalidad viniera a desenmascarar al farsante. Al final necesitó poco para creer, con toda la sala, que Vult había quedado efectivamente ciego.

Este comenzó, como las revistas mensuales, brindando la mejor pieza, para no seguir lo que es práctica usual entre los artistas: ir a más poco a poco; porque la gente juzga por el primer nacimiento y no por el segundo, y de los malos artistas guarda el grato recuerdo de su primera actuación afortunada; y porque se debía ofrecer lo mejor a las mujeres, siempre propensas a hacer oídos sordos a la música larga.

Como una Luna apareció el adagio tras el anterior Titán. La noche lunera de la flauta alumbró un mundo de tenue luz, y la música de acompañamiento trazó sobre él el arco iris lunar. Walt no enjugó de sus ojos las lágrimas, que le hacían participar un poco en la noche del ciego. No le llegaba el sonido - ese perpetuo morir - de cerca sino de lejos, y el cementerio de hermanos moravos con sus ecos vespertinos se perfilaba ante él en lejano crepúsculo. Al secarse los ojos para volverlos claros, su mirada tropezó con las franjas luminosas que el sol poniente encendía en los arcos de los ventanales, y le pareció como si viera al gran astro posado sobre remotas cordilleras, y la antigua nostalgia del alma humana le hizo percibir desde los Alpes patrios un ancestral sonido y clamor, y llorando voló el hombre, a través del azul sereno, a la montaña fragante ... Oh sonidos purísimos, qué sagrado es vuestro gozo y vuestro dolor. Vosotros os alegráis y plañís, no por cualquier cosa, sino por la vida y por el ser, y de vuestro llanto sólo es digna la eternidad, cuyo Tántalo es el hombre. ¿Cómo podríais, sonidos puros, prepararos un lugar sagrado en los humanos pechos, tiempo ha desposeídos por el mundo sublunar, o limpiarlos de la vida terrena, si no moraseis en nosotros antes que el eco infiel de la vida, y si vuestro cielo no hubiera germinado en nosotros antes que la tierra?

Como un espejismo espiritual se desvaneció el adagio, y los fuertes aplausos sirvieron de séptima de transición para el presto. Mas el nuevo movimiento, para el notario, fue sólo una frenética continuación del adagio que se desataba a sí mismo, no un sainete inglés tras la tragedia. Aún no había visto a Wina; acaso fuera la que vestía un largo traje azul celeste y se sentaba de espaldas a él, junto a la que parecía

Raphaella, a juzgar por las plumas en la cabeza y por la voz. Pero ¿quién sabía? Gottwalt, rodeado de semejante pluralidad de bellos mundos, y en medio del *prestissimo*, enfocó su mirada a la esfera femenina, y a casi todas las estrechó, con los ojos, contra su corazón: primero a las vestidas de negro, luego a las de blanco y finalmente al resto. La música potenció en forma increíble su afecto a las solteras núbiles, y escuchó el tintineo de las monedas de homenaje que arrojaba entre las amadas.

“Quién pudiera, morena - pensó sin rubor -, adornarte de cielo y de lágrimas de alegría. Contigo, rosa encendida, quisiera yo bailar al compás del presto. Tú, ojos azules, ahí donde estás, rebosarías de gozo si yo pudiera, y libarías las rosas blancas de la melancolía. A ti, exquisita, quisiera ponerte ante el Héspero y ante la Luna, para luego tocarte yo, o para que te tocara cualquier otro. Y a vosotras, muñecas de ojos claros, catorce o quinceañeras, regalar quisiera una sala de baile llena de hermosos vestidos. Oh, cómo me gustaría amaros y haceros felices, dulces niñas, si yo fuera un poco el Destino. Y ¿cómo puede el tiempo estropear brutalmente tan frescas mejillas y tan dulces ojos, enturbiarlos en llanto y vejez hasta casi consumirlos?”

Walt le puso este texto al *prestissimo*.

Como ya deseara desde años atrás: ver una lágrima en unos hermosos ojos femeninos de alta cuna - pues nunca pudo imaginar agua más bella en ese duro diamante, lluvia más dorada, ni más preciosa lente de aumento del corazón -, miró aquellos bólicos luminosos, aquellos ojos de los ojos, entre los bancos de las niñas. Pero niñas ataviadas difícilmente lloran, y sólo pudo contemplar sus pañuelos, rojos como el vino. Mas para el notario un pañuelo era ya una lágrima, y se dio por satisfecho.

Por fin llegó la pausa de rigor en todos los conciertos, cuando sabe uno que está en el concierto, pero puede marcar su aire, decir su palabra y derretir el corazón y todo lo que tiene congelado en la lengua. “¿Quién diablos - dice muy bien Vult en una página extra de *Batiburrillo o el corazón*, titulada *Concierto de voz humana* -, quién diablos puede aguantar a la larga el arte musical y el arte poético sin una base sólida y durable? Las bellezas de ambas artes son las más espléndidas flores, pero presuponen un jamón que se pueda morder. El arte y el maná, que en otro tiempo fueron manjar, son ahora purgantes para cuando nos indigestamos de placer y de pesadumbre. Una sala de concierto es por naturaleza un locutorio; para la queda voz de la enemiga y la amiga, no para los sonidos de los instrumentos, tiene la mujer el oído; como, análogamente, no para el perfume, sino para el olor de personas amigas y hostiles tiene, según Bechstein, olfato el perro. La sala es para hablar un poco, qué caray, e incluso para bailar un poco (en las pequeñas ciudades un concierto es un baile, y no hay música sin danza esférica de cuerpos celestes). Por eso la música de viento y cuerda debía ser cosa accesorio e intervenir sólo, como la musiquilla de los molinos, cuando dos piedras o dos cabezas no tienen cosa mejor que hacer. Pero ocurre justo lo contrario, y yo protesto -aunque tolero alguna música, como se tolera el toque de campana y música religiosa antes del sermón - de que el rato de música sea más largo que el rato de charla, y de que más de un

melómano entre en la sala a hacerse el sordo y el mudo, cuando tan fácil sería servirse de la música para hacer hablar a las personas, como a los canarios (por eso no hay como la música de tableta para hacerles soltar la lengua). Si tomamos la cosa por el lado más importante: que la gente tome algo durante el concierto, bien sea cerveza, o té, o pasteles, entonces, habida cuenta de que la música dura más que la bebida, y la banda más que el banquete, o el sonsonete del molino más que la molienda”... , etcétera, etc. ... que *Batiburrillo* pertenece a otro libro y no a éste.

En aquel intervalo, cuando todo el Nuevo Mundo, todo el hemisferio de las beldades se volvió de frente y se levantó, había que encontrar a Wina. Raphaela ya había dado la cara, pero su vecina azul celeste seguía sentada ante ella. El notario se informó al fin por Passvogel, que estaba a espaldas de Wina.

- Esa es - contestó el librero de palacio -, la que está junto a *madame* Neupeter, en azul celeste y plata, con lazos perlados en el cuello. Antes estaba en el patio. Ahora se levanta y vuelve la cara. Cielos, qué ojos más negros y qué rostro más ovalado... aunque sé muy bien que no es hermosa según los cánones... Tiene, por ejemplo, la nariz afilada y labios demasiado pronunciados, de línea redonda y serpentina; pero en lo demás...

Cuando Walt miró a la doncella, dijo el Hado en la tierra: “Sea ella su primero y último amor. Padezca, pues así lo desea”.

El infeliz sintió la picadura de la serpiente voladora, de Amor. Estremeciéndose, sintió ardor, tembló, y el corazón envenenado llegó a inflamarse. No pensó si era hermosa, o distinguida, ni la vio como su novia infantil de las primulas, ni como novia del conde. Se le presentó como la eterna amada que hasta aquel momento había morado en su corazón y derramado en su espíritu dicha santidad y belleza; cual si acabara de brotar de las llagas de su pecho y se hallase, como el cielo, fuera de él, lejos de él (oh, todo es lejanía; toda cercanía es lejana), floreciendo espléndida, supraterránea, ante el solitario espíritu herido, que ella ha abandonado y que no puede prescindir de ella.

Wina, acompañada de la pegajosa Raphaela, que con fatua familiaridad se aferraba a ella para exhibirse ante la gente, recorrió el trayecto en dirección a Walt. Cuando éste vio de cerca los negros ojos, profundos, fascinantes, como sólo las hebreas poseen - aunque no tan apacibles -, ojos de dulce luna y no de estrella ardiente, que el amor, pudoroso, había parcialmente velado con los párpados cual venda de Cupido, retrocedió como por instinto y sintió un dolor físico en el corazón, como si lo tuviera lleno a rebosar.

Dado que en la tierra todo parece miserablemente, salvo la tierra misma, y hasta el cielo desata sus cataratas en mil pequeños aguaceros, resulta que un hombre como Walt es un privilegiado que, en lugar de las cenizas de amor y belleza del fénix revolando de cien altares, siente de pronto que el ave dorada le acaricia el rostro. Ni el periodista a quien inesperadamente dirige la palabra Bonaparte, ni el profesor de filosofía que de improviso oye la voz de Kant, quedarían más afectados por el golpe de fortuna.

Pronto la gente tapó a Wina, invadiendo el camino que ella había recorrido hasta volver a su lejano puesto. Walt la vio de nuevo con el vestido azul celeste y

se enfadó consigo mismo por no haber retenido del desaparecido rostro más que los ojos soñadores y llenos de bondad. Pero ensueño y bondad eran ya para él todo un mundo espiritual. El género masculino quiere encontrar, al principio, la estrella del amor, Venus celeste, como Héspero o lucero vespertino que anuncia el mundo de los sueños y los crepúsculos; más tarde, en cambio, como lucero matutino, precursor de la claridad y fuerza del día. Pero es preciso unificar, pues ambos astros son uno, diferentes solo en el tiempo de aparición.

Aunque Walt hubo de contemplar ahora a otras muchachas, lo hizo con mirada tierna. Todas se convirtieron en hermanas o consanguíneas de Wina, y ésta, como el sol traspuesto en el horizonte, envolvía a cada luna, a cada Ceres, cada Palas, cada Venus, en apacible luz, como envolvía a otras personas, los varones: Marte, Júpiter, Mercurio... y adornaba, sobre todo, a Saturno - el conde - con dos anillos.

Este se aproximó, de pronto, a Walt, como si se hubieran jurado ya pacto de amistad. Pero Wina se había alejado más, como si la novia fuera demasiado encopetada para amiga. No se sintió con fuerzas ni con derecho a entregarle la carta, pues pensó con más cordura que el simple nombre de bautismo en la firma no demostraba ser ella la autora.

Continuó el concierto. Si la música altera ya un corazón tranquilo, ¡cuánto más si está profundamente emocionado! Cuando el árbol frondoso de la armonía, con todas las ramas, se agitó en la altura, descendió sobre él un nuevo espíritu que le dijo simplemente: llora. y él obedeció, sin saber a quién. Era como si su cielo lloviera súbito desde cargadas nubes y la vida fuese ligera como el aire, y azul celeste, soleada y cálida como el día. Los sonidos adquirieron voz y faz, y como seres divinos impusieron a Wina los más dulces nombres y empujaron a la ataviada novia, en la fragata de la vida, hacia la ribera de un mundo bucólico donde su amado, amigo de Walt, la recibía entre exóticos cantos pastoriles, para mostrarle toda la amplitud del horizonte: el bosque griego, las cabañas alpinas, las villas con los senderos alfombrados de abiertas y dormidas flores. Walt necesitaba ahora querubes de sonidos en vuelo inflamado, auroras y nubes de polen, para encubrir el oscuro e inicial beso a Wina y marchar después lejos, a expresar calladamente la muda felicidad del primer ósculo.

Mientras, al hilo de estos armónicos sueños, el hermano vibraba y se estremecía sobre dos altos tonos, uno para producir suspiros y otro para absorberlos. Gottwalt anhelaba, vibrando al unísono con él, morir soñando con la dicha ajena. En aquel momento, alguien hizo el elogio del hermano en forma ruda y extemporánea; pero a Walt, emocionado como estaba, no le molestó en absoluto aquel desahogo. Walt procuró - y no sin éxito - marchar detrás de Wina, lo más cerca posible, no para rozar su vestido sino para mantenerse a cierta distancia de ella, impidiendo el acceso a cualquier otro y defendiéndola como un muro de la aglomeración. Pero al andar apretaba fuertemente en la mano... la carta a Klothar.

Una vez en casa, escribió con la pasión que aún le ardía este verso estirado:

La inconsciente

Como la tierra las delicadas flores ante el sol exhibe y las duras raíces en su pecho oculta; como el sol a la luna ilumina, mas nunca su dulce brillo en la tierra contempla; como las estrellas la noche primaveral en rocío bañan y temprano se desvanecen antes de que el rocío al sol matinal se queme, así tú, la ignara, así brindas las flores, y el brillo, y el rocío; mas no lo sabes. Sólo a ti misma alegrar presumes cuando al mundo encantas. Ah, vuela a ella, felicísimo, su amado, y dile que el felicísimo eres, mas sólo por ella. Y si a ti no te cree, muéstrale otras personas a la ignara.

Con las últimas palabras irrumpió Vult, sin la venda en el ojo y de un humor extraordinario.

RICHTER, Jean Paul: *La edad del pavo*. Manuel Olasagasti (Trad.), Madrid, Alianza, 1981, pp. 186-194.

Anexo VII

Flegeljahre

Número 25. UN FINO PECTUNCULUS Y TURBINIDIO

El concierto certamen

- ¡Ya veo! - gritó el flautista con un humor al que Walt no pudo hacerse de inmediato.

Le pidió escuchara el relato de la curación, y luego podía hablarle de lo que quisiera. Walt se puso contento en extremo.

- No sabrás - comenzó Vult - que hoy era el onomástico del maestro de capilla, aunque por el buen hacer de todos los concertistas podías observar que antes de embriagar al público ya estaban borrachos ellos. Los concertistas son lo contrario de los perros, que del amo reciben sólo pequeños trozos, no grandes, por si acaso. El vino del maestro de capilla fue para ellos un antihipocondríaco, y tantos encantos encontraron en este manantial de la verdad, que el violoncelista confundió su contrabajo con el firmamento, y los demás a la inversa. Una débil chispa para el posterior incendio saltó ya durante la comida, simplemente porque un alemán habló de un gran trítano germano en el que Haydn, decía, representaba a Esquilo, Gluck a Sófocles y Mozart a Eurípides. Otro replicó que en lo de Gluck estaba de acuerdo, pero que Mozart era Shakespeare. Entonces se alborotaron los italianos, salvando el honor del maestro de capilla, y dijeron que en Nápoles le podían dar lecciones a Mozart. En el breve intervalo en que yo cobraba la recaudación (me quedan sesenta táleros, aquí tienes los diez tuyos) estalló la guerra contra los infieles, y cuando volví a mirar, ya estaban enzarzadas ambas naciones entre golpes y mandobles.

El contrabajo, italiano, quiso rozar con su arco el codo del flauta-cuerno o acaso, cual si éste fuera una cuerda de bajo, tocar un *pizzicato* para propiciar la armonía de pareceres. El caso es que cuando volví a mirar al escenario, el flauta había repelido el arco y, manteniendo el propio instrumento intacto, intentó utilizarlo como pipeta o como púa. Pero el de cuerda recogió, expeditivo, su bajo y corrió con él, lo asió por el mango, manejándolo como un ariete, y fue hacia el de viento, probablemente con intención de derribarlo a tierra. El flauta cayó, en efecto, pero desde el suelo defendió ardorosamente a su nación y castigó con el *flûte-à-bec* al enemigo en la cara y en el morro, quizá para aproximarle más con el pico de la flauta al suyo propio.

»El violinista primero y segundo pelearon breve rato con sus arcos parisienses, pero pronto tomaron en la mano derecha los violines por las clavijas, para hacer prevalecer a Alemania o a Italia. El resonar de las panzas de los violines era reflejo del razonar de las cabezas; pero se trataba más bien de un juego de palabras y de sonidos.

»Tú sabes que el señor Hüsken, de Francfort del Meno, quitó un hermoso mechón de pelo a Alberto Durero. Pues bien, un aficionado levantó a lo alto, con

ambas manos, reliquias similares: en una, la peluca que arrancara a un cantor, y en otra el cabello natural que le encontró debajo.

»En torno al flauta tumbado en el suelo se concentró la refriega. El violoncelista trató de aplastarlo, a distancia, con el bajo, pero se fue aproximando al enfurecido *flûte-à-bec*, de forma que el alemán procuró conectar con el italiano sirviéndose del instrumento como rama injertada, puente levadizo o puente de los asnos.

»El vencedor de a pie fue atacado por detrás por un trompeta alemán - para vergüenza de los alemanes -; pero a éste agredió; también por la espalda, un oboe italiano - para vergüenza de los italianos. Entonces el alemán se volvió contra el italiano, y creo que al poco rato se sentían tan felices de dirimir las diferencias a mamporrazo limpio y de poner fin, así, a las diferencias entre las naciones.

»Un cobarde músico de la banda municipal metió la mano en el bolsillo y sacó piezas intermedias que arrojó de lejos, como armas, a las mejores cabezas, acción que le había soplado al oído el profesor de baile a través del serpentón, que también tocaba.

»Ay, gemelo, cómo deseaba yo suerte a toda aquella gentuza en la general escabechina. Sólo un artista que posea el anillo de Guyes de la ceguera puede ver cómo toda la orquesta se le mofa y le estruja, desde el mozo hasta el maestro de capilla y cómo, una vez conquistados a duras penas, forzándolos a tocar, le explotan todo lo que pueden. Mi único temor durante la gresca era que me vieran reír y descubrieran mi falsa ceguera; por eso me estuve sobando la barba, para disimular.

»- Creo que se están zurrando -dijo el timbalero ciego, a mi lado.

»- Sí, sí - repuse yo -, se están zurrando de lo lindo, por lo que oigo; parece que están representando una bella *dissertatiuncula pro loco* entre dos pacíficas naciones, por no decir una sonata *à quarante mains*. Pero ¡cielos! ¿por qué la providencia no regaló más armas y recursos para tan rica armonía y polifonía, para tan musical ejecución: armónicas de cristal, cornetas de postillón, violas de bordón, violas de amor, clarines rectos, clarines corvos, caramillos, tubas, cítaras, laúdes, órficas de Rölling, celestas del vicedirector Zink y clavicilindros de Chladni, con sus respectivos ejecutantes? Entonces sí que podrían pegarse y repartir mandobles a todo el mundo. Entonces sí que podrían machacar, descalabrar, tronzar y aporrear, mi querido y callado timbalero.

»La partida de mamporrazos había alcanzado su punto álgido. Varios músicos municipales y el viola, de ideas pacíficas, agarraron los atriles y los invirtieron, para cubrirse, antes de echar a correr con ellos. Un trompeta saltó con el instrumento a una baranda, sopló fuera de sí y con ardor bélico, y siguió gorjeando después de saltar abajo, cuando un granuja le tiró de la borla. Golpes de bombo llovían sobre las cabezas y otros cueros. Un italiano, viendo el arco destrozado, ató por detrás las crines a un alemán, cual vejiga natatoria, alrededor de la nuez. El fagotista y el oboe se asían mutuamente de la mano izquierda, y bailando en cómoda dirección, como de común acuerdo, veía cada cual el espinazo y la médula del otro y podían sacudirse entre sí, como si fueran laúdes, con sus instrumentos como si fueran aventadores. Pero era más el ruido que las nueces. El posesor de una cresta y un

deltoides hinchaba ambos, sin mayor escrúpulo religioso. Se produjo un notable ajuste de lo orgánico con lo mecánico: vértebras dorsales y vértebras de violín conectaban entre sí, así como los cuellos de violín y los otros; palabras técnicas como “mordiente” y “grupeto”, “triple subrayado”, “martinete” y “entonador” cobraban una viva significación orgánica, sin la cual serían desdeñables como trivial juego de palabras; cada mano quería ser nuez de violín que atrae y tensa las crines ajenas para arrancar sonidos.

»No te rías, pero el maestro de capilla, napolitano, andaba muy serio y muy enfadado, paseando de un lado a otro, y entre gritos de *¡santo Gennaro!* preguntó a la concurrencia si aquello era onomástico y era decencia. Al no obtener respuesta - aunque todos se dijeron cosas entre sí -, tomó un violín en la izquierda y una trompa en la derecha, y sacudió ésta con fuerza, encasquetándola por la amplia embocadura en las cabezas victoriosas, como yelmo con penacho de plumas, hasta que sufrió un traspie - que no le impidió, sin embargo, seguir repartiendo leña con el violín de *braccio* a cuantas rótulas y demás huesos encontraba al paso.

»Esto, hermano, hizo perder los estribos al clavicembalista, profesor del Instituto, un hombrecillo que no se llegaba a sí mismo a la rodilla - nada digamos a rodillas ajenas -, quien se puso a clamar moderación, paseando como loco con un templador en la mano, detrás de su instrumento, echando pestes y sermoneando sin pelos en la lengua a italianos y alemanes.

» - ¡Oiga usted, so idiota, obtuso, patibulario! - le gritó el maestro de capilla - ¿Para eso se ha emborrachado en mi casa? - y quiso encasquetar la trompa de caza al profesor, porque encontró poca diferencia entre emplearla para anunciar la caza o como objeto contundente. Pero el maestro, con el templador y la ley en la mano, defendió el ala derecha del clave, y el napolitano tuvo que conquistarla como cabeza de puente ...

» - ¿A qué vienen esas risas en la sala? - me preguntó el timbalero.

» - Señor -repuse en medio de la barahúnda-, el maestro de capilla acaba de agarrar al maestrillo bajo el ala del clave, lo ha sacado fuera y ahora lo tiene colgado como un par de pantalones de cuero que un berlinés pone a secar, con las perneras al aire. s

» - ¡Qué dice, señor! - exclamó, para mi sobresalto, el timbalero -. ¡Usted ve todo!

» - Justo en este momento - repuse.

»Abandoné en el acto el campo de batalla, para no verme implicado ... Y así vuelvo a recobrar, inesperadamente, la vista, aunque todavía muy corta para la dudad y el campo, gracias a ciertos golpes galvánicos a distancia.

»Pero piensa, mi Waltlein, en lo que significa tan exquisita disputa de nunciatura de cara a inarmónicos concordatos. ¿No te parece hermano, que uno de mis mejores genios nos ha puesto de propósito ante las narices la trifulca como adecuado mural con pinturas al fresco para nuestro Batiburrillo o el corazón, de suerte que nos basta con redondear nuestro novelesco odeón hasta darle la forma apropiada?

- Conforme, a condición de exterminar a todos los personajes - repuso Walt -

. En todo caso, será más grato de leer que lo ha sido de ver. ¡Alabado sea Dios, que ya ves! Bueno, hoy hemos de hablar de algo que no viene en ninguna novela ni tiene que ver con ella.

- ¿No? Pues hablemos, Walt.

Anexo VIII

Robert Schumann - *Phantasie* op 17 - Movt. I

2

Schumann's Werke.

PHANTASIE

für das Pianoforte.
von
ROBERT SCHUMANN.
Op. 17.
Franz Liszt gewidmet.

Motto: Durch alle Töne löst
Im heuten Erdentraum
Ein leiser Ton gezogen
Für den der heimlich lachet.
Fr. Schlegel.

Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen. M.M.♩ = 80.

Componirt 1839.

sp
Pedal.
f
p
ritard.
ritard.

R. S. 55.

The image displays a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff of the first system has a *p* (piano) dynamic marking. The second staff of the first system has a *Pedal.* marking. The second system has a *ritard.* (ritardando) marking. The third system has a *f* (forte) marking. The fourth system has a *f* marking. The fifth system has a *f* marking. The sixth system has a *f* marking. The notation is written in a style typical of 19th-century musical manuscripts.

R. S. 53.

The musical score consists of six systems of staves. The first system begins with a treble clef and a key signature of two flats. The second system continues the melody in the treble clef. The third system introduces a bass clef for the left hand. The fourth system features a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and a fermata. The fifth system includes a dynamic marking of *p* (piano) and a fermata. The sixth system concludes with a dynamic marking of *p* and the instruction *ritard.* (ritardando).

The musical score consists of seven systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes markings for *rit.* (ritardando) and *f* (forte). The fourth system features *rit.*, *ritard.*, *Adagio.*, *pp* (pianissimo), *ritard.*, *Pedal.*, and *pp*. The fifth system is marked *im Tempo* and includes *Pedal.* and *ff* (fortissimo) dynamics. The sixth system continues with *ff* and *ri -* (ritardando). The seventh system includes *tard.* (ritardando), *Pedal.*, and *p* (piano).

Im Legendenton. ♩ = 72.

The musical score consists of six systems of staves. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and a tempo marking of ♩ = 72. It features a series of chords in the right hand and a more active bass line. The second system includes a *rit.* marking and a *mf* dynamic. The third system continues the chordal texture. The fourth system shows a more rhythmic bass line. The fifth system features a *ritard.* marking and a *ff* dynamic. The sixth system concludes with another *ritard.* marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

R. S. 55.

Im Tempo.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system begins with the tempo marking *Im Tempo.* The music is in a minor key, indicated by three flats in the key signature. The notation is complex, featuring many triplets and sixteenth notes. The first system has two staves. The second system also has two staves. The third system has two staves. The fourth system has two staves, with a *p* (piano) marking in the right hand. The fifth system has two staves. The sixth system has two staves, with a *ritard.* (ritardando) marking in the right hand. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, and dynamic markings like *p* and *ritard.*

im Tempo

sp

f

fff

ritard.

Pedal.

ritard.

ritard.

R. S. 35.

Erstes Tempo.

The musical score is written for piano and consists of six systems of staves. The first system begins with a treble staff containing a melody and a bass staff with a dense accompaniment of sixteenth notes. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a melodic phrase in the treble staff marked with a 'p' (piano) dynamic. The fourth system shows a continuation of the accompaniment. The fifth system includes a melodic line in the treble staff and a bass staff with a 'pp' (pianissimo) dynamic. The sixth system concludes the page with a melodic line in the treble staff and a bass staff. A small asterisk and a double bar line are visible at the end of the fifth system.

R. S. 55.

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Treble clef has a long melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *p*.
- System 2:** Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *f*.
- System 3:** Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *p*, *ritard.*.
- System 4:** Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *p*.
- System 5:** Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *rit.*, *rit.*, *A*, *rit.*.
- System 6:** Treble clef has a melodic line with a slur. Bass clef has a rhythmic accompaniment. Dynamics: *rit.*, *pp Adagio.*, *Pedal.*.

R. S. 55.

Im Temp. *Ad.* 



ff *ritard.* *pp* *Ad.* *rit.* *sff* *Adagio.* *rit.* *rit.* *pp* *Pedal* *p* *rit.* *p*

R. S. 55.

Anexo IX

Paganini der Hexenmeister

Johann Peter Lyser (1803-1870)



Robert Schumann

Estudio op. 3 n° 4

(VI Etudes d'après des Caprices de Paganini op. 3)

Allegro.

CAPRICE.

No. 4.

dolce

diminuendo

f

crescendo

Un poco più lento.

Minore.

delicatamente

f

crescendo

Tempo I.

f

f